

Brasil. Literário

Traduzir o Brasil literário

história e crítica

Marie-Hélène Catherine Torres

Supervisão da tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa,
Tradução de Clarissa Prado Marini, Sônia Fernandes e
Aída Carla Rangel de Sousa



Traduzir o Brasil Literário

história e crítica

Marie-Hélène Catherine Torres

Traduzir o Brasil Literário
história e crítica

Volume 2

:: Supervisão de tradução de
Germana Henriques Pereira de Sousa,
Tradução de Clarissa Prado Marini,
Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa

1ª Edição

GRÁFICA
Copiar
EDITORA

PGET/UFSC

Tubarão, SC

Traduzir o Brasil Literário: história e crítica

Volume 2 – 2014

© Copyright 2014 by Marie-Hélène Catherine Torres

Comissão Editorial

Berthold Zilly (Freie Universität Berlin)

Christiane Stallaert (Universiteit Antwerpen)

Eclair Antônio Almeida Filho (UnB)

Elizabeth Lowe (University of Illinois)

Izabela Leal (UFPA)

Johannes Kretschmer (UFF)

José Lambert (Katholieke Universiteit Leuven)

Luana Ferreira de Freitas (UFC)

Marco Lucchesi (UFRJ)

Martha Pulido (Universidad de Antioquia)

Maurício Santana Dias (USP)

Orlando Grossegees (Universidade do Minho)

Paulo Henriques Britto (PUC-RJ)

Roberto Mulinacci (Università di Bologna)

Sandra Regina Goulart Almeida (UFMG)

Sinara de Oliveira Branco (UFCG)

Projeto gráfico, diagramação e capa

Rita Motta - www.editoratriblo.blogspot.com

Revisão

Germana Henriques Pereira

Marie-Hélène Catherine Torres

Impressão e acabamento

Gráfica e Editora Copiart

T64 Torres, Marie-Hélène Catherine,
Traduzir o Brasil literário : história e crítica, volume 2 /
Marie-Hélène Catherine Torres ; Supervisão de tradução de
Germana Henriques Pereira de Sousa, Tradução de Clarissa
Prado Marini, Sônia Fernandes e Aída Carla Rangel de Sousa.
- - Tubarão : Ed. Copiart ; Florianópolis : PGET/UFSC,
2014.
397 p. : il. col. ; 21 cm.

ISBN 978.85.8388.003.5

1. Tradução e interpretação. 2. Literatura brasileira.
3. Literatura francesa. I. Sousa, Germana Henriques Pereira.
II. Marini, Clarissa Prado. III. Fernandes, Sônia. IV. Sousa,
Aída Carla Rangel de.

CDD (21. ed.) 418.02

Elaborada por: Sibeles Meneghel Bittencourt – CRB 14/244

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19/02/1998.
É proibida a reprodução parcial ou integral desta obra, por quaisquer meios
de difusão, inclusive pela *internet*, *sem prévia autorização do autor*.

Sumário

Prefácio – Tradução, literatura e cultura.....	9
--	---

1

Literatura brasileira: historiografia e cânone

1.1 Nascimento de uma literatura	43
1.2 Criação de uma “língua” na língua	50
1.3 Sedução cultural: a França	52
1.4 Brasil/América Latina: da latinidade ao <i>boom</i>	55

2

O romance urbano

2.1 A tradução mais recente é a mais naturalizante	67
2.2 Entre naturalização e exotização: equilíbrio das estratégias.....	91
2.3 Da transparência à intraduzibilidade	114

3

Resistência à inovação da língua nos romances regionalistas

3.1 Os romances indianistas: neutralização e censura.....	131
3.1.1 Divergências das estratégias neutralizantes com relação ao <i>genius loci</i>	131
3.1.2 Da censura erótica e religiosa ao heterolinguismo..	146

3.2 Os romances do Sertão.....	164
3.2.1 Exotização e ideologia do metatexto	164
3.2.2 Antropofagia e estética	193

4

As traduções-termômetro

4.1 Literatura popular e <i>best-seller</i> : invisibilidade da tradução	247
4.1.1 Sistematização de um modelo: edições, tradutores e quarta capa	251
4.1.2 <i>Best-sellers</i> e substrato cultural	256
4.1.3 O <i>best-seller</i> em tradução ou o efeito de transparência.....	259
4.2 Literatura “nacionalista”: visibilidade colonial da tradução ...	269
4.2.1 A via crúcis da publicação da tradução.....	270
4.2.2 Hipótese da censura francesa a <i>Macounaïma</i>	273
4.2.3 A antropofagia do tradutor: traço de colonização cultural	275

O Brasil no mapa mundial das literaturas	285
--	-----

Bibliografia	299
--------------------	-----

Anexo

Bibliografia das traduções de romances brasileiros em francês no século XX.....	319
Autores brasileiros traduzidos	341
Perfil dos tradutores	373
Tabela comparativa das notas dos tradutores em <i>Os Sertões</i>	385
Tabela comparativa dos títulos de capítulos da trilogia de Machado de Assis	393

Prefácio

Tradução, literatura e cultura

“Antes dos portugueses terem descoberto o Brasil,
o Brasil tinha descoberto a felicidade”.

OSWALD DE ANDRADE, *Manifesto Antropofágico*

A Tradução, principalmente no início do século XXI, está integrada em todos os níveis da sociedade e tornou-se essencial para seu funcionamento. Alguns autores falam de bom grado da ubiquidade da tradução, visível e invisível ou mascarada. A tradução adquiriu uma função particular, diz José Lambert, a comunicação, ou melhor, a internacionalização da comunicação¹, pois é um ato de comunicação que estabelece uma relação interativa entre culturas². Efetivamente, a tradução, e ainda mais a tradução literária, objeto desta pesquisa, sobretudo a literatura traduzida, tem não apenas uma função comunicativa mas ainda cultural e intercultural como constata Anthony Pym: “*We thus can ask cultures to show their existence by transforming the texts (words, ideas, concepts) that enter through intercultures and leave through intercultures*”³.

¹ LAMBERT, José. “La traduction, les langues et la communication de masse” In: *Target 1:2, International Journal of Translation Studies*. Amsterdam: Benjamins, 1989.

² LAMBERT, José “La traduction, modes et enjeux culturels” In: Gambier éd. *Les transferts linguistiques*. Villeneuve d'Asq, 1995, p. 20,

³ PYM, Anthony. *Method in translation history*. Manchester: Saint Jerome, 1998, p. 191.

Partindo, portanto, da hipótese de Lambert, segundo a qual a tradução estabelece uma relação interativa entre as culturas, ou ainda daquela de intercultura estabelecida por Pym, tentamos descrever e analisar as impressões culturais da literatura brasileira traduzida para o francês no sistema literário e cultural francês. Para além das razões pessoais, nosso interesse pela literatura brasileira traduzida em francês explica-se em várias ordens. Contentaremos-nos aqui em evocar simplesmente as razões que serão amplamente desenvolvidas em nosso trabalho. Em primeiro lugar, percebemos um volume bastante baixo de traduções em francês de obras brasileiras (de todas as áreas) com relação a obras escritas de outras línguas (como o espanhol ou o alemão). Em seguida, notamos que laços específicos sempre uniram o Brasil e a França, não apenas laços históricos e coloniais — a França tentou repetidas vezes colonizar o Brasil, como veremos —, mas sobretudo laços de amizade e cooperação intelectual, científica e cultural, muitas vezes acadêmicos, desde o início do século XX. Enfim, pudemos perceber que a literatura brasileira traduzida ocupa um lugar paradoxal naquilo que Pascale Casanova chama a *república mundial das letras*. Vale especificar que antes de Casanova, já em 1990, José Lambert referia-se àquilo que chamou de “*Mapas-múndi das literaturas*”, estabelecidas segundo o princípio da multiplicação dos mapas, que poderia assim “*renovar e reorientar nossa representação literária*”⁴. Segundo Casanova, existe “*um meridiano de Greenwich*” do universo literário mundial do qual Paris seria a capital e “*a partir do qual se medem a novidade e a modernidade das obras*”⁵. O Brasil não faz parte desse meridiano de Greenwich e sua literatura consiste naquilo que Casanova chama de pequenas literaturas ou literaturas menores) em oposição às “literaturas dominantes. Lawrence Venuti já havia se referido a essa oposição utilizando os termos “maior” e “menor”. Explica da

⁴ LAMBERT, José. *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

⁵ “Em busca dos mapas-múndi das literaturas”, p. 21.

seguinte forma esse conceito de “*minor literature*” que remete àquele de Casanova:

*I understand ‘minority’ to mean a cultural or political position that is subordinate, whether the social context that so defines it is local, national or global. This position is occupied by languages and literatures that lack prestige or authority, the non-standard and the non-canonical, what is not spoken or read much by a hegemonic culture.*⁶

Apesar de classificar a literatura brasileira como “literatura menor” no mapa mundial das literaturas, para empregar a expressão de Lambert, Casanova trata o Brasil como um caso a parte, já que ele conseguiu atingir, segundo ela, “*a uma verdadeira independência literária (e nacional)*”⁷. Nesse sentido, analisamos neste trabalho, além do problema da criação de uma língua, o português brasileiro ou o brasileiro como dizem os francês, no seio da língua — o português de Portugal, metrópole colonial — analisamos ainda a questão do desenvolvimento das letras no Brasil, com base em textos de formação da identidade nacional e literária brasileira. E se a tradução, como afirma Casanova, “*a grande instância da consagração específica do universo literário*”⁸, por que a literatura brasileira, independente e autônoma, não é amplamente traduzida e não muda de estatuto ou de posição com relação ao “meridiano de Greenwich”? Colocamos algumas questões prévias que vão de encontro ao esquema de base proposto por Lambert e Van Gorp no artigo de sua autoria “*Sobre a descrição de tradução*”⁹:

⁶ VENUTI, Lawrence. In: “Introduction” *The Translator. Translation & Minority*. Manchester: St Jerome, 1998.

⁷ Casanova, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 356.

⁸ Ibid., p. 169.

⁹ LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. “Sobre a descrição de tradução”. Tradução Marie-Hélène Torres e Lincoln Fernandes, 2011, p. 197-213.

- Como traduzir a literatura brasileira em francês?
- A maneira como os tradutores traduzem resulta em textos naturalizados (afrancesados) que perpetuariam a “tradição” ou em traduções exotizadas que, por importação de palavras estrangeiras ou a criação de neologismos seriam inovadoras?
- A especificidade brasileira, o *genius loci*, manifesta-se nas traduções?
- Há conflitos linguísticos e/ou culturais entre os sistemas literários francês e brasileiro?

Tentaremos, neste ensaio, dar nossa contribuição para responder a essas interrogações.

Os romances brasileiros traduzidos em francês

Reunindo os diferentes títulos dos livros por área do conhecimento, obtemos a divisão seguinte:

- 152 títulos não pertencem ao campo literário, seja 33%;
- 308 títulos pertencem ao campo literário, seja 67%.

67% das obras brasileiras traduzidas em francês pertencem, portanto, ao campo literário — ensaios, bibliografias, críticas, histórias literárias, crônicas, memórias, diários, teatro, poesia, prosa narrativa — e mais da metade (156 obras) são romances. Como é sobre o romance que recai a escolha ou antes, a seleção e a prioridade dos mediadores do livro em matéria de traduções de obras brasileiras, parece-nos que um estudo a respeito do modo como são traduzidos os romances brasileiros para o francês se justifica.

No intuito de delimitar nosso objeto de estudo com respeito às observações de Casanova sobre a literatura brasileira, podemos dizer que os romances brasileiros traduzidos em francês desempenham

um papel fundamental na internacionalização do conceito de brasilidade. Essas traduções teriam não apenas divulgado uma certa visão do Brasil, do Brasil francês, mais ainda teriam construído e projetado no imaginário francês uma identidade nacional brasileira que teria curso ainda hoje. Com efeito, partimos da hipótese de que se a posição do Brasil, de sua cultura e de sua literatura em particular, veiculada pela escolha/seleção dos autores e das obras traduzidas, do lugar que ocupam estes últimos em seu próprio sistema cultural e os laços culturais que mantém com a França no mapa mundial das literaturas é aquela de um país “dominado”, a despeito das características enunciadas por Casanova concernentes a sua autonomia e a sua independência, e acreditamos que um estudo das traduções francesas de obras brasileiras poderia revelar os mecanismos complexos do funcionamento dos sistemas culturais e interculturais. Levaremos igualmente em conta na análise tudo aquilo que cerca as traduções, escolhas e decisões de tradução, mercado da edição, perfil dos tradutores, limitações, assim como a determinação do público leitor para o qual são dirigidas as traduções (coleções, press-release, etc.). Essa hipótese do papel das traduções na chamada “luta pela visibilidade”, ou pelo reconhecimento “internacional” (francês, inglês, norte-americano), leva-nos naturalmente a colocar algumas questões baseadas no esquema de Lambert e van Gorp¹⁰; tais questões servirão de vetor para nossa análise descritiva dos romances brasileiros traduzidos em francês.

- Quais estratégias editoriais/comerciais são utilizadas na apresentação ou na exibição das obras traduzidas (paratexto)?
- Quais são os modelos (original, outras traduções) utilizadas pelos tradutores?
- Quais conceitos de tradução orientaram as estratégias de seleção tradutórias adotadas pelos tradutores nos romances

¹⁰ LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. “Sobre a descrição de tradução”, 2011, p. 197-213.

brasileiros traduzidos e retraduzidos em francês durante o século XX?

- Quais são as tendências tradutórias seguidas por esses tradutores? São elas diferentes de acordo com as épocas? Segundo o tipo de romance? Se é uma primeira tradução? Uma retradução?
- As estratégias tradutórias adotadas pelos tradutores reforçam as normas existentes (assimilação do “estrangeiro”) ou infringem-nas (abertura para inovações na língua e na cultura)?
- Qual visão cultural e literária do Brasil é transmitida pelos romances traduzidos?

Os objetivos principais desta pesquisa

O principal objetivo desta pesquisa é estudar, não determinados tipos de textos ou tradutores em si, mas modelos e estratégias que orientam, ou melhor, que orientaram as traduções de um *corpus* determinado. A questão não é, portanto, saber como se deveria fazer a tradução, o que levaria às questões clássicas de fidelidade e julgamento de valor, mas sim, saber como os tradutores traduzem. Nosso estudo é, portanto, ligado à natureza das relações de diferenças, identidades e/ou relações interculturais que se constituem entre sistemas literários e culturais em contato. Aliás, segundo Hermans¹¹, corroborando Toury, a noção de equivalência foi questionada em proveito do conceito de norma, sobretudo nos estudos descritivos da tradução. Essa evolução conceitual engaja-nos a analisar as regularidades ou tendências tradutórias segundo as estratégias empregadas, permitindo assim saber como são traduzidas em francês as obras brasileiras.

¹¹ HERMANS, Theo. “Norms and the détermination of translation: a theoretical framework”. In: Alvarez, R.; Vidal, C.-A (Eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996, p. 1.

Quanto aos objetivos específicos, concernem dois pontos: *analisar* o modo como os romances brasileiros são traduzidos em francês segundo as estratégias empregadas e os modelos utilizados, o que permite estabelecer as tendências seguidas pelos tradutores, levando-se em conta a posição cultural e literárias dessas obras tanto no sistema francês quanto no sistema literário brasileiro e isso numa situação temporal determinada; e *dar nossa contribuição para o estabelecimento do mapa mundial das literaturas*, analisando a situação da literatura brasileira traduzida em francês.

Critérios e delimitação dos romances traduzidos em francês

Trata-se em primeiro lugar de definir a natureza do *corpus* desta análise. Do ponto de vista temporal, o *corpus* incia-se com a primeira tradução em francês de um romance brasileiro de 1896, *Inocência*, de Visconde de Taunay¹², romance romântico “regionalista” do sertão brasileiro que privilegia a cor local (paisagem, costumes, modismos)¹³, publicado em 1872 no Brasil. O crítico literário Antonio Candido considera a família Taunay como sendo franco-brasileira, uma vez que instalou-se no Rio de Janeiro com a missão francesa de 1816¹⁴. O Visconde de Taunay, originário de uma família de colonos franceses, era fascinado pela natureza exuberante da Tijuca, no Rio de Janeiro. Antes dessa data, considerando-se que o Brasil foi “descoberto” em 1500, que ficou independente de Portugal em 1822, que a abolição da escravidão data de 1888 e que o país tornou-se

¹² O mesmo autor publicou em 1879 na França *La retraite de la Laguna*, diretamente escrito em francês. Portanto, não se trata de tradução. Ver *Encontro entre literaturas*, p. 142, de Pierre Rivas, especialista das relações culturais franco-luso-brasileiras.

¹³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 161-162.

¹⁴ CANDIDO, Antônio. In: *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 281.

uma república em 1889, eventos que evocamos aqui apenas para efeito de uma rápida contextualização histórica, foram escritos, no Brasil, primeiramente textos, segundo Alfredo Bosi, ditos informativos, escritos por missionários jesuítas ou viajantes europeus sobre a natureza e sobre os habitantes indígenas e colonos nas novas terras. Tratava-se de documentos epistolares, a exemplo da carta de Caminha a D. Manuel de Portugal no início da “descoberta”, mas também de tratados sobre o Brasil, verdadeiras crônicas escritas ao longo do século XVI. No seio daquilo que chama de “complexo colonial”, Bosi distingue a poesia produzida pelos jesuítas para converter os índios ao catolicismo, e sobretudo, a do Padre Anchieta (1534-1553)¹⁵. O século XVII e o início do século XVIII no Brasil sofriam a influência do barroco europeu, aquilo que Bosi chamou de écos da poesia barroca na vida colonial do Brasil (Gregório de Matos (1623-1696)/Botelho de Oliveira (1636-1711). O restante do século XVIII evoluiu, segundo Bosi, entre a poesia bucólica e a sátira¹⁶. É interessante notar que Candido situa o início da formação da literatura brasileira em 1750, uma vez que, segundo ele, para formar um sistema, a literatura “depende da existência do triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de certa continuidade da tradição”.¹⁷

A literatura brasileira configurou-se, segundo Candido, enquanto sistema a partir de 1750. De fato, as primeiras traduções em francês de obras brasileiras são traduções de obras publicadas no final do século XVIII no Brasil. De acordo com as pesquisas

¹⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 13-23.

¹⁶ Ibid., p. 61.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. In: *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 16.

realizadas por Teresa Dias Carneiro da Cunha¹⁸, a primeira tradução foi feita a partir de um poema de Gonzaga:

1824 GONZAGA, Tomás Antônio — *Marília de Dirceu* — [publicado em 1792 no Brasil]

1829 DURÃO, frei Santa Rita — *Caramuru* — [publicado em 1781 no Brasil]

1859 FLORESTA, Nízia — *Conseils à ma fille* — [publicado em 1845 no Brasil]

1882 MAGALHÃES, Couto de — *Contes indiens* — [publicado em 1876 no Brasil]

1884 MORAIS FILHO, Melo — *Poèmes de l'esclavage et légendes des Indiens* — [publicado em 1856 no Brasil]

Trata-se de traduções de coletâneas de poesia (Gonzaga, Santa Rita Durão e Moraes Filho), a primeira parte de um livro de contos (Magalhães) e uma narrativa de viagem e memórias (Floresta). A empreitada colonial francesa no Brasil expressa-se pela escolha das traduções, todas ligadas a temas que valorizam a exuberância da natureza tropical, abordando o índio como objeto de colonização e de conversão ao catolicismo, onde natureza e sentimentos se mesclam. O ritmo e o volume das traduções de obras brasileiras em língua francesa nesse período podem parecer pontuais e esparsas, se não levarmos em conta, *de um lado*, o fato de que a autorização da imprensa no Brasil começou apenas em 1808 com a criação da Impressão Régia, os livros ou outro tipo de documento anteriores a essa data eram publicados em Portugal ou noutro país da Europa¹⁹, o que tornava a impressão difícil para os escritores residentes no Brasil, e a circulação dos livros para fora do país (sobretudo com vistas à tradução) e, *por*

¹⁸ CUNHA, Teresa Dias Carneiro da. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, 1999. Não publicada.

¹⁹ SODRE, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, cap. 1.

outro lado, o fato de que nenhuma obra brasileira seria publicada na Inglaterra antes de 1886, data da publicação de *Iracema*, de José de Alencar²⁰. Em contrapartida, *Iracema* será traduzido na França apenas em 1928. A França é, portanto, pioneira em matéria de traduções brasileiras com relação à Inglaterra, países que representam as duas línguas/culturas que dominavam o espaço literário internacional do período em questão.

É preciso mencionar ainda as cerca de doze obras histórico-documentais do Barão Santa Anna Néry que escreveu diretamente em francês as obras *Le pays du café*, *Le guide de l'Emigrant au Brésil*. Essas obras não possuem texto correspondente no Brasil, obviamente, salvo aquelas que foram traduzidas e publicadas aqui, tais como *Folklore brésilien*, 1889; *Le pays des Amazones; l'El-Dourado, les terres à caoutchouc*, 1885. Néry não citou nenhuma obra de história ou da formação de literatura brasileira, uma vez que partiu para estudar na França com 12 anos de idade, em 1861, se tornará 10 anos mais tarde correspondente em Paris e Roma de um importante jornal do Rio de Janeiro, de acordo com Pierre Rivas que dedica a Néry o capítulo “Un intermédiaire franco-brésilien”²¹ em seu estudo sobre as literaturas francesa, portuguesa e brasileira. Vivendo na França, Néry importa um Brasil colonizado, explorando temas coloniais, tais como a riqueza da terra (borracha, café), emigração (e não imigração, pois escreve a partir da França e para os franceses). É preciso dizer que os editores franceses do final do século XIX propagavam a ideia de um Brasil exótico. Voltaremos a isso posteriormente, como foi o caso do livro de Adèle

²⁰ BARBOSA, Heloisa. [1994]. *The Virtual Image: Brazilian Literature in English translation*. Tese de Doutorado não publicada. Universidade de Warwick, Inglaterra, p. 13. “A chronology of Brazilian Literary work in English Translation”.

²¹ RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França-Brasil-Portugal*. Tradução e Coordenação de Ártico, Durval; ALCOFORADO, Maria Leticia Guedes. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 130.

Toussaint-Samson, na obra *Une parisienne au Brésil*²². Ela explica ao seu leitor, no prefácio, que o editor queria ver tigres, cobras, canibais na obra e que não se importava com a veracidade dos fatos narrados, pois o principal era divertir o leitor com emoções.

Emoção, animais selvagens e antropófagos, eis o que interessava aos leitores. Essa será a imagem que os franceses terão do Brasil até os anos 1930, quando Lévi-Strauss, vindo a São Paulo, ficará surpreso ao constatar, como veremos, que não havia índios na capital e que se tratava de uma megalópole. Não é, pois, de se espantar, que o primeiro romance brasileiro traduzido seja não apenas obra de um francobrasileiro, mas ainda que seja rico em cor local, como mencionamos acima.

Para voltar ao nosso *corpus*, ele é, pois, formado, num primeiro momento, a partir de referências bibliográficas citadas em obras consagradas ao estudo da literatura brasileira e da tradução. Nessa etapa de nossa pesquisa, privilegiamos trabalhos que levam em conta diversas outras obras, sobretudo aquele de Pierre Rivas em *Encontro entre literaturas*²³, estudo sobre a história luso-brasileira e suas relações intelectuais com a França, de 1880 a 1930, da difusão das literaturas luso-brasileiras e de sua imagem na França, levando em conta o papel dos viajantes, das revistas, das traduções, da fortuna e recepção crítica. Trabalhamos ainda com os textos de Lea Mara Valezi Staut, *A recepção da obra machadiana na França*²⁴, análise crítico-estilística de quatro romances de Joaquim Maria Machado de Assis; com a pesquisa de Estela dos Santos Abreu, *Ouvrages brésiliens traduits en*

²² TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Une parisienne au Brésil*. Paris: Paul Ollendorff, 1883.

²³ Trata-se da tese de doutorado de M. Pierre Rivas defendida na Université de Nanterre (Paris X) em 1976, *Relations littéraires entre la France, le Portugal et le Brésil de 1880 à 1930*.

²⁴ VALEZI STAUT, Lea M. [1991]. *A recepção da obra machadiana na França*. São Paulo. Tese de doutorado. Não publicada.

*France*²⁵, catálogo que repertoria os autores brasileiros traduzidos na França; as pesquisas de Teresa Dias Carneiro da Cunha, *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: história, concepção e crítica*²⁶, estudo de três obras traduzidas de Mário de Andrade baseada nas teorias descritivas e da recepção; o trabalho de Carine Nieuweling, *Un maître de la prose brésilienne en France — les traductions de Jorge Amado de 1938 à nos jours*²⁷, análise de quatro romances de Jorge Amado e, finalmente, consultamos a pesquisa de Heloisa Barbosa, *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*²⁸, cujo interesse é o estudo da imagem do Brasil construída através das traduções inglesas de obras literárias brasileiras durante o século XX.

Num segundo momento, pesquisamos em diversas bibliotecas, tais como a *Bibliothèque Royale*, em Bruxelles, a Biblioteca da Universidade de Leuven, Biblioteca do CETRA e a *Grande Bibliothèque de France*, em Paris, nas quais obtivemos reproduções microfilmadas e fotocopiadas de traduções francesas repertoriadas em nosso *corpus* e publicadas antes dos anos 1970, pois, esgotadas nos editores, não se encontram mais no mercado editorial.

Com relação à nossa metodologia, desenvolvemos um trabalho de pesquisa importante nas bibliotecas supracitadas, uma vez que se fazemos um levantamento das traduções em francês de romances brasileiros em obras de referências fiáveis e oficialmente reconhecidas. É, por essa razão que buscamos as fontes referenciais

²⁵ Estudo bibliográfico bilíngue publicado no Brasil com a parceria do Consulado da França no Rio de Janeiro, cuja 4. ed. atualizada foi publicada em 1998 e a partir do qual fundamentamos as principais de nosso *corpus*.

²⁶ Dissertação de mestrado defendida em 1999, no Rio de Janeiro. Não publicada.

²⁷ NIEUWELING, Carine. [2001]. *Un maître de la prose brésilienne en France — les traductions de Jorge Amado de 1938 à nos jours*. Dissertação defendida em Leuven, Bélgica. Não publicada.

²⁸ BARBOSA, Heloisa. [1994]. *The virtual image: Brazilian Literature in English translation*. Tese de doutorado defendida na Universidade de Warwick, Inglaterra. Não publicada.

das traduções de todo nosso *corpus* em oito catálogos, repertórios e bibliografias diferentes:

- *Index Translationum* (Repertório Internacional das Traduções), 1932 a 1986, 39 volumes, publicado pela UNESCO;
- *Index Translationum CD ROM* (Index cumulativo de 1979 a 1997), editado pela UNESCO;
- *Bibliographie de la France* (Publicações recebidas da Biblioteca Nacional francesa) de 1930 a 1996, 300 volumes, publicada pelo Cercle de la Librairie;
- *Catalogue Général de la Librairie Française* (Repertório das publicações na França); de 1891 a 1975, 50 volumes, publicado pelo Cercle de la Librairie;
- *Catalogue des Livres Disponibles 1999* (Obras disponíveis publicadas em língua francesa no mundo), 6 volumes, publicado pela Electre;
- *Catalogue des Livres Disponibles 2000* (Obras disponíveis publicadas em língua francesa no mundo), 6 volumes, publicado pela Electre;
- *Catalogue Général des Livres Imprimés* (Catálogo oficial), 231 volumes, publicado pela Imprimerie Nationale;
- *Répertoire Livres Hebdo* (Repertórios dos livros publicados na França), de 1980 a 1999, 20 volumes, publicado pelas Editions Professionnelles du Livre.

A partir dessas fontes oficiais, estabelecemos um *corpus* muito representativo, porém não exaustivo. Com efeito, uma das principais dificuldades, durante a primeira etapa de nossa pesquisa, foi determinar quais seriam os romances dentre as obras inseridas nesses amálgamas bibliográficos, uma vez que as obras citadas raramente continham a distinção entre os gêneros literários. Foi necessário, sobretudo no caso dos autores contemporâneos compondo a parte

mais recente de nosso *corpus*, verificar se se tratava de peças de teatro, de romances, contos, ou outro gênero de prosa narrativa, a partir da consulta de obras de história literária brasileira, como *A literatura no Brasil*, de Coutinho; *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; *História concisa da literatura brasileira*, de Bosi, assim como publicações confiáveis, divulgadas em jornais e revistas renomados, tais como *Magazine Littéraire*, *La Quinzaine Littéraire*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Monde des livres*, e ainda críticos notórios e alguns especialistas em literatura brasileira²⁹. Acrescentemos, enfim, que não levamos em conta na constituição de nosso *corpus* os romances de escritores brasileiros diretamente escritos em francês, assim como pseudotraduções que não possuem textos correspondentes brasileiros, seja por que não foram repertoriadas ou não são conhecidas, seja por que não foram publicados no Brasil³⁰.

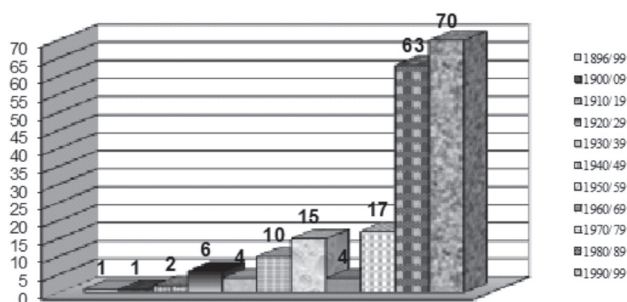
No que concerne à organização de nosso *corpus*, uma de nossas principais preocupações foi apresentar os romances que o compõem, de modo que a leitura seja fácil e clara. Por conseguinte, organizamos o *corpus* em duas partes.

A primeira parte do *corpus* foi estabelecida de modo bastante clássico, uma vez que se apresenta por ordem alfabética, ordenado por autores brasileiros; a referência da primeira publicação no Brasil vem em primeiro lugar, imediatamente seguida daquela da(s) tradução(ões), reedições ou novas traduções, classificadas cronologicamente, assim como fontes referenciais. Essa classificação permite distinguir escritores brasileiros traduzidos (Jorge Amado e Machado de Assis são os mais traduzidos), o ritmo e o volume dos romances traduzidos e, ainda, determinar a tipologia dos romances

²⁹ Entre esses, citemos, especialistas que colaboraram ao estabelecimento do *corpus* desta pesquisa: Alckmar dos Santos, Zahidé Muzart e Walter Carlos Costa, todos professores da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis.

³⁰ Essas obras são citadas por Estela dos Santos Abreu e Teresa Dias Carneiro da Cunha.

traduzidos. A segunda parte do *corpus* estende-se até o final do século XX, e por razões práticas, optamos por um recorte cronológico década por década, com vistas a sublinhar a evolução diacrônica do volume das traduções de romances brasileiros na França. Esse segundo *corpus*³¹ retoma apenas as traduções francesas, sem referências às obras originais e pode ser representado graficamente da seguinte forma:



Esse histograma, pela visualização do conjunto, ilustra os dados de nosso *corpus* dividido em décadas, mostrando o número de romances brasileiros traduzidos em francês em cada período temporal. Desta forma, é possível observar que o número de obras traduzidas em francês segue um percurso irregular no eixo diacrônico. Como o histograma elucida bem a cronologia e o ritmo das publicações, observamos que se certos períodos foram menos propícios à tradução de obras brasileiras, sobretudo em 1930/39 e 1960/69, outros, em contrapartida, mostram um crescimento das traduções da literatura brasileira em francês. Poderíamos interpretar isso, como sugere Anthony Pym em seu método de história da tradução, como se devendo ao fato de as traduções responderem diretamente às rupturas, guerras, revoluções, ciclos econômicos ou ainda problemas

³¹ Encontra-se no anexo.

gerais da era moderna³². Entretanto, interroga-se Pym³³, seria interessante nos perguntarmos se as oscilações na frequência das traduções não se dependem da natureza da tradução? Questionaremos as razões dessas oscilações não apenas em função dos contextos políticos, econômicos, sociais e culturais do Brasil e da França, ou da questão do *boom* latino-americano, do qual o Brasil não faz parte, mas também em função da própria natureza das traduções.

Nosso propósito não é de analisar cada obra do *corpus*, o que seria utópico, mas antes de proceder a um análise panorâmica e daí formar um *corpus* representativo cujo critério de seleção principal é ter pelo menos para cada romance brasileiro pelo menos duas traduções francesas diferentes feitas por tradutores diferentes. Esse critério de seleção, contribuindo para o enriquecimento e a consistência teórica de nosso estudo, diz respeito à quantidade de traduções francesas por romance e por escritor brasileiro, assim como às eventuais reedições dessas traduções. Nesse sentido, é possível reunir os romances e estabelecer um perfil da literatura traduzida em francês. A partir desse perfil, será selecionada uma série de obras-chave que elucidarão o modo como a França traduz o Brasil. Esse *metacorpus*, o *corpus* dentro do *corpus*, representa aquilo que chamamos de hipocentro³⁴ do *corpus*.

Os fundamentos teóricos

Segundo Lambert, um dos fenômenos mais interessante nos estudos literários desde os anos 1970 é sua teorização a partir da

³² PYM, Anthony. *Method in translation history*. Manchester: St Jerome, 1998, p. 84.

³³ Ibid., p. 85

³⁴ Termo originariamente oriundo da área da geologia que adaptamos aqui e que representa o epicentro da análise.

tradução³⁵. E, ainda de acordo com Lambert, *se os comparatistas abandonaram durante muito tempo o estudo das traduções aos linguistas e aos tradutores*, nos últimos tempos, os estudos das traduções retomaram o lugar entre as orientações novas da literatura comparada. É a via seguida por Chevrel³⁶ ou ainda por Pageaux³⁷ que levam em conta a tradução em seus estudos e que consideram a tradução como parte integrante do campo de estudos da literatura comparada. Todavia, Lambert estima que não havia antes do anos 1970 uma teoria frente às traduções realmente existentes enquanto fenômenos históricos.

Nossa pesquisasse orienta, de um lado para os principais fenômenos da teoria descritiva da tradução, surgida nos anos 1970, e, de outro lado, concomitantemente, para a teoria brasileira da antropofagia que, em nossa opinião, complementa os postulados da teoria descritiva da tradução.

Teoria descritiva da tradução

Segundo José Lambert, a teoria descritiva nasceu em meados dos anos 1970, a partir de um artigo intitulado *The Name and Nature of Translation Studies*, publicado em 1972 por James Holmes, em reação a uma concepção normativa da tradução, isto é, uma teoria que, em vez de expressar o que é a tradução e como ela funciona, indica como as traduções deveriam funcionar. Holmes não é apenas pioneiro, pois sua teoria revolucionava pela primeira

³⁵ LAMBERT, José. "A tradução". Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres & Álvaro Faleiros. In: *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

³⁶ CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.

³⁷ PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

vez as concepções estreitamente normativas, mas principalmente questionava, nos estudos concernentes à tradução, as relações entre a prática e a teoria, esta última não devendo, segundo ele, ficar a serviço da prática. Nesse mesmo sentido, Theo Hermans explica o que representam os “Estudos Descritivos da Tradução” (*Descriptive Translation Studies*):

*the term ‘descriptive translation studies’ signals the rejection of the idea that the study of translation should be gered primarily to formulating rules, norms or guidelines for the practice or evaluation of translation or to developing didactic instruments for translation.*³⁸

Hermans assinala, ademais, que a abordagem descritiva permite se interessar pelas traduções tal como são, enquanto parte da história cultural, ocupando-se de aspectos observáveis da tradução (empírica). Segundo Hermans sistematiza, a teoria descritiva é, portanto, “*non-prescriptive, empirical in its concerns with existing translation, and target-oriented in that it engages with translations rather than the originals which gave rise to them.*”³⁹

Seguindo os passos de James Holmes, essas concepções continuaram a se desenvolver no final dos anos 1970, na Univesidade de Tel Aviv, por Gideon Toury, assim como no *Centre de Traduction de Leuven* (CETRA), na Bélgica, cofundado por Lambert e Toury em 1989.

Para Toury, a tradução “*is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norms on each level*”⁴⁰. O tradutor, ainda segundo Toury, vê-se confrontado, *a priori*, com duas escolhas possíveis. Toury explica que o tradutor opera, desde o início, uma escolha de base, ou

³⁸ HERMANS, Theo. *Translation and systems: descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester: St Jerome, 1999, p. 7.

³⁹ Ibid., p. 8.

⁴⁰ Ibid., p. 56.

seja, segue uma *norma inicial*⁴¹ que o coloca frente a duas escolhas: “[the translator] may subject him/herself either to the original text, with the norms it has realized, or the norms active in the target culture.”⁴²

Se, por um lado, o tradutor se submete ao texto-fonte (TF), sua tradução dobrar-se às normas do TF e, a partir daí, igualmente, às normas da língua e da cultura do TF. Trata-se, nesse caso, segundo Toury, de uma tradução adequada ao TF. É o que o teórico de Tel Aviv chama de “*source-oriented translation*” (tradução orientada para o texto fonte).

Por outro lado, se o tradutor dobra-se às normas do sistema receptor, no qual o texto é traduzido, sua tradução será uma tradução aceitável com relação à língua e cultura do sistema receptor. É aquilo que Toury chama de “*target-oriented translation*” (tradução orientada para a língua-alvo). O teórico israelense acrescenta todavia que, geralmente, as decisões tomadas pelos tradutores revelam-se ser uma combinação ou um compromisso entre as duas alternativas da escolha inicial⁴³.

Pretendemos, assim, descrever e analisar, apoiando-nos nos trabalhos de Toury, assim como de José Lambert, Theo Hermans, Lawrence Venuti, Kitty van Leuven-Zwart, cujos pontos de vista teóricos serão desenvolvidos ao longo do livro, as estratégias selecionadas pelos tradutores, assim como os modelos seguidos por eles, pois permitem distinguir as tendências tradutórias, quer sejam orientadas para o sistema ao qual pertence o TF (sistema brasileiro), quer sejam orientadas pelo sistema ao qual pertence o TA (sistema francês), ou ainda distinguir as tendências que fazem

⁴¹ TOURY, Gideon. In: *Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980, p. 115-117.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 56-57.

⁴² Ibid., p. 56

⁴³ Ibid., p. 57.

um amálgama cultural⁴⁴. O objetivo do trabalho descritivo será o de coletar informações sistemáticas sobre os fenômenos culturais brasileiros em tradução francesa, formuladas em termos de variáveis observáveis (material textual, o entorno das traduções — escolha e distribuição dos livros traduzidos ou a traduzir, os intermediários da tradução, a consideração dos impactos históricos e contextuais, assim como a posição dos sistemas literários no mapa mundial das literaturas. Nossa análise partirá das ferramantas teóricas e descritivas — observação, descrição, tendências e conceito de tradução — com vistas à extração dos fenômenos tradutórios. Nosso método consistirá em isolar (para localizar), identificar e descrever o fenômeno da tradução; consistirá, em seguida, em confrontar resultados obtidos por cada tradução (confrontação individual) entre as traduções (fenômenos coletivos). Segundo o método de José Lambert⁴⁵, escolheremos fragmentos textuais representativos como parâmetro comparativo. Se esses fragmentos não permitem em si formular conclusões globais sobre o modo de traduzir dos diferentes tradutores, mas colocam, todavia, em evidência, conforme especifica Lambert, os princípios fundamentais da estratégia seguida. As bases conceituais descritivistas que dirigem nossa análise associam-se àquelas da teoria da antropofagia.

Teoria brasileira da antropofagia: uma visada cultural da tradução

A teoria da antropofagia fornece argumentos culturais interessantes aos defensores da pesquisa cultural, na medida em

⁴⁴ Ponto desenvolvido no 1º volume do nosso livro *Traduzir o Brasil Literário: paratexto e discurso de acompanhamento.*, Copiart, 2012.

⁴⁵ Cf. A introdução de *Contes*, de Hoffmann, v. 3, p. 14-25.

que mostra que a tradução faz parte integrante do funcionamento e da dinâmica das sociedades. Em suma, a teoria da antropofagia mostra que seus argumentos culturais são compatíveis com a teoria descritiva da tradução.

Nossos ancestrais, os canibais⁴⁶

Antes de abordar a teoria brasileira da antropofagia, parece-nos oportuno citar alguns textos fundadores sobre o Brasil, textos apresentados por Zilá Bernd no ensaio *Literatura e identidade nacional*. Bernd cita três textos escritos por autores franceses e suíço, segundo ela, “pouco conhecidos dos leitores brasileiros”. Tenta pois decodificar os mecanismos de ocultação/invenção do Outro e os mecanismos do reconhecimento do Outro nos textos: *Singularité de la France Antarctique*, de André Thévet, 1557; *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, de Jean de Léry, 1578, e “*De cannibales*”, de Montaigne (*Essais*, cap. XXXI, 1580). Os dois primeiros textos são narrativas de viagem, enquanto o terceiro, segundo Bernd, é um excerto antológico de Montaigne a respeito do novo mundo, inspirado dos escritos de Thévet et de Léry.

Thévet, que permaneceu no Brasil apenas por dez semanas⁴⁷, fundamenta seu texto nos discursos citados, segundo Bernd, cuja representação do índio tinha valor de “representação oficial”, uma vez que era cosmógrafo do Rei. Bernd cita o capítulo sobre os canibais no qual Thévet julga e condena o canibalismo afirmando que os índios comiam normalmente carne humana como se fosse cordeiro e que eles sentem prazer naquilo. Bernd insurge-se contra a inexatidão do relato e o desconhecimento do ritual Tupinambá,

⁴⁶ Título emprestado a um capítulo do livro de Zilá Bernd, *Littérature brésilienne et identité nationale*, no qual apoiamos nossas reflexões sobre esse tópico.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

que não tinha por finalidade satisfazer uma necessidade biológica, mas tinha caráter iniciático, já que os índios só comiam a carne de inimigos corajosos para incorporar suas virtudes.

Contrariamente a Thévet que oculta sistematicamente o outro, Léry, que residiu no Brasil por dez meses, ficou fascinado pelos índios e apresenta o canibalismo como um ritual, uma cerimônia. Léry louva o canibalismo cuja prática é, segundo ele, menos condenável do que as guerras fratricidas de religião⁴⁸. Sabendo-se que Léry era protestante, compreende-se que sua percepção do ritual é mais metafórica do que elogiosa.

Montaigne tecerá também elogios ao canibalismo, o que lhe fornece um excelente pretexto para condenar sua própria sociedade que praticava a tortura. A contribuição de Montaigne reside no fato de que não julga a cultura do outro e se abre para o outro, o que Bernd chama de *aceitação do Diverso*⁴⁹.

Esses textos expressam, ainda de acordo com Bernd, uma espécie de paradigma de certa representação do universo americano. Com efeito, a temática da antropofagia será retormada pelo Movimento Antropofágico no Brasil no início do século XX. Daí a conexão com os textos fundadores sobre o Brasil. Essa metáfora da antropofagia, afirma Bernd, origina-se na ancestralidade brasileira mais antiga: os Tupinambás antropofágicos que devoravam seus inimigos corajosos para incorporar suas virtudes. A antropofagia cultural brasileira procurou seus fundamentos nos canibais ancestrais, seguindo os passos de Léry e Montaigne que tiveram o sentimento do Diverso.

Teoria da antropofagia nos modernistas

Sem querer retomar aqui todos os fatos históricos, sociais ou ainda culturais, podemos, todavia, dizer que o Brasil provocou sua

⁴⁸ Ibid., p. 39.

⁴⁹ BERND, 1995, p. 42.

emancipação cultural e identitária. Com efeito, essa busca por uma identidade nacional, a brasilidade, desembocou numa interessante teoria brasileira, a Teoria da Antropofagia. Lançada na “Semana de arte moderna de 1922” (11 a 18 de fevereiro), em São Paulo, por Oswald de Andrade, que publicou em 1928 o *Manifesto Antropofágico*, de acordo com Bosi⁵⁰, como reação à cultura europeia que o Brasil importava. Em contrarreação, aliás, o *Manifesto Antropofágico* só foi traduzido em francês em 1982, por Jacques Thiériot, ou seja, 54 anos depois. Acreditamos que, tendo em vista a tradução tardia do *Manifesto*, a divulgação das ideias anticolonialistas de Andrade foi frejada, ignorada e invisibilizada conscientemente, tal é a hipótese que desenvolvemos na 4ª parte desse livro, rejeitada que foi por um sentimento hegemônico. Segundo o *Manifesto Antropofágico*, o Brasil reproduzia os modelos europeus, assimilando-se aos mesmos, tal como era percebido no imaginário europeu. O *Manifesto Antropofágico*, cuja primeira frase “Só a antropofagia nos une” dava o tom e reivindicava justamente a existência de um movimento, de uma teoria que fosse própria ao Brasil.

Em que consiste, portanto, essa teoria da Antropofagia? Para Zilá Bernd⁵¹, no *Manifesto Antropofágico*, o mito *Tupi* do ritual antropofágico foi utilizado como metáfora cultural do *Manifesto Antropofágico*, representando assim o ponto culminante da busca identitária brasileira. Trata-se de uma busca do paraíso mítico onde viviam os tupinambás antes da chegada dos portugueses. De fato, Leyla Perrone-Moíses afirmava, já nos anos 1980, que o desejo de se criar uma arte brasileira orientou-se para um retorno às origens, no qual os

⁵⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 402-407.

⁵¹ BERND, Zilá. *Littérature brésilienne et identité nationale*. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 77-81.

índios forneceriam os temas inspiradores⁵². Bernd acrescenta, aliás, que seja no ritual dos Tupinambás ou nos antropófagos modernistas, a devoração não era generalizada, mas praticada a partir de certos critérios de seleção. À exemplo do “selvagem” que devora o inimigo, não qualquer inimigo, mas um inimigo corajoso que se distinga por suas qualidades, sobretudo guerreiras, absorve-o e digere-o para incorporar apenas suas virtudes, o escritor brasileiro age da mesma forma para o ritual da antropofagia cultural. Em face da cultura do outro, o escritor brasileiro teve, pois, o mesmo comportamento, devorar a cultura estrangeira, absorvê-la, digeri-la, para restaurar seu próprio patrimônio cultural. De seu lado, Bernd explicita que existam diversas formas de canibalismo: o *exocanibalismo* que é praticado unicamente contra o inimigo e unicamente por vingança (caso dos Tupinambás) e o *endocanibalismo* que consiste em devorar os ancestrais da mesma tribo (o *Mesmo*). Bernd distingue ainda quatro etapas essenciais à ação canibal que permitem melhor situar o *Manifesto Antropofágico*⁵³:

1. Agressão e morte da vítima: a vida do canibal passa pela morte de sua vítima;
2. Incorporação por devoração: o que é externo se torna interno;
3. Assimilação: digestão permitindo a apropriação das virtudes do devorado;
4. Produção: a antropofagia leva a uma nova produção. Esse produto tem a marca da identidade da vítima, mas será transformado em energia criativa.

⁵² PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Anthropophagie”, In: *Magazine Littéraire*, n. 187, 1982.

⁵³ BERND, Zilá, 1995, p. 78.

Trata-se, portanto, de escolher o que devorar, já que a antropofagia é abertura ao outro. Pela *apropriação* da outra cultura, transformada em energia criadora, forma-se uma nova produção, a produção brasileira. Essa teoria permite que os brasileiros proclamem a identidade do Nós, e não, ou não mais, do Outro. Trata-se, na nossa opinião, não apenas de uma apropriação, mas de uma *reapropriação* das próprias raízes. De acordo com Carelli e Galvão, por meio da metáfora antropofágica, Oswald de Andrade explica o processo de *formação aglutinadora da cultura pluriétnica* do Brasil⁵⁴.

O *Manifesto Antropofágico* se impunha contra uma concepção globalisante e eurocêntrica do mundo. Parece-nos, portanto, claro, que os antropófagos faziam o elogio da mestiçagem, da mistura, e aceitavam por aí a troca e a relação com o *outro*. Trata-se de uma teoria pós-colonial, a qual, pela antropofagia, constitui, como afirma Bernd, uma tomada de consciência da criouldade brasileira.

Revitalização da teoria da antropofagia

Perrone-Moíses afirma que a herança da antropofagia está disseminada no Brasil: na poesia concreta, no *cinema novo* de Glauber Rocha, na música popular com a *Tropicalia* (Caetano Veloso, Gilberto Gil). Já em 1993, John Milton afirmava em seu artigo “*A translation Model from Latin America*” que os irmãos Campos tinham algo novo a oferecer à área da tradução⁵⁵. Nesse sentido, no texto “*Liberating Calibans*”, Else Vieira analisa igualmente o discurso crítico de Haroldo de Campos acerca da tradução, enquanto crítico

⁵⁴ CARELLI, Mario; GALVÃO, Walnice N. *Le roman brésilien*. Paris: PUF, 1995, p. 46.

⁵⁵ MILTON, John. “A Translation Model from Latin America”. In: *Theoretical Issues and Practical Cases in Portuguese-English Translations*. London: Edwin Mellen Press, 1994, p. 35.

ligado à Antropofagia. Com efeito, afirma Else Vieira, foi a partir dos poetas concretos, principalmente os irmãos Campos e Décio Pignari, que surgiu uma atividade de tradução contínua, de (re) transcrição, ligada à Ezra Pound e a suas concepções da tradução como crítica. Para Haroldo de Campos, aliás, o primeiro adepto da tradução antropofágica é Grégorio de Matos e o primeiro teórico brasileiro da tradução é o pré-romântico Manuel Odorico Mendes (1799-1864): “Seu projeto de tradução envolvia desde logo a idéia de síntese (reduziu, por exemplo, os 12106 versos da *Odisséia* a 9302, segundo tábua comparativa que acompanha a edição)”.

Com efeito, segundo Campos, a tradução de textos criativos é sempre recriação ou criação paralela, o oposto da tradução literal. Vieira lembra ainda que a tradução de Haroldo de Campos do *Faustus* (Faust), de 1979, publicada em 1981, tem por título não *Faustus*, mas *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Isso mostra, segundo Vieira, que a tradução é um processo *transcultural*⁵⁶. A teoria da *transcrição* de Campos evidencia a tradução não como a teoria da cópia mas como a produção da diferença do Mesmo⁵⁷. Vieira explicita claramente que *transcriar* significa utilizar a tradição local existente, nutrir-se das origens locais.

Teoria antropofágica da tradução

A partir da Antropofagia de Oswald de Andrade e da teoria Antropofágica aplicada à tradução por Haroldo de Campos, para quem certos tradutores são antropófagos no sentido em que produzem textos criativos, podemos melhor compreender as

⁵⁶ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 106.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

estratégias tradutórias utilizadas pelos tradutores. Não ignoramos, todavia, que Du Bellay já havia utilizado a metáfora da devoração na sua “*Deffence et Illustration de la langue françoise*” em 1549, verdadeiro programa de enriquecimento da língua que dava aos poetas instrumentos específicos permitindo-lhes entrar em concorrência com a língua latina, contra os gêneros poéticos reconhecidos e praticados nas cortes feudais do Reino da França. Para circunscrever a essa dominação latina, explica Casanova, Du Bellay propões um *desvio de capital*, ou seja, aconselha aos poetas apropriarem-se das aquisições da retórica latina para em seguida enriquecer sua própria língua⁵⁸. Daí a metáfora da devoração: os poetas-tradutores, imitando os melhores autores latinos e gregos, transformando-se neles, devorando-os, e depois de digeri-los, os convertam em sangue e alimento.

Nossa hipótese é portanto de que toda tradução é antropofágica:

1. Todo tradutor procede a uma *apropriação* do texto traduzido, ou seja, por meio da tradução, ele verte o texto-fonte de modo a ser lido por outra cultura, numa outra língua. Essa mobilidade, esse deslocamento, permite indubitavelmente um crescimento do volume de traduções e uma diversificação espaço-temporal destas últimas. Não que as literaturas nacionais e os modelos literários tenham desaparecido, mas eles podem competir com outras tradições e modelos. Falar de mobilidade da literatura pelo viés das traduções leva-nos a falar de desterritorialização⁵⁹ da literatura, no sentido em que um texto traduzido é um texto retirado de seu meio que o viu nascer e crescer, sob a forma de texto-fonte, e que se projetou em direção a uma outra cultura, a outros leitores, para quem

⁵⁸ Casanova, p. 75, 2002.

⁵⁹ A expressão é de Deleuze e Guattari, emprestada por L. Venuti. In: *Translation and Minority*, revue the translator, p. 139-141.

os textos não foram inicialmente concebidos. Anthony Pym encara a tradução como um texto que muda em qualidade, uma vez que se desloca no espaço e no tempo, afirmando que a tradução é oriunda de uma transferência material⁶⁰.

Os conceitos de transferência espacial ou a noção de desterritorialização da literatura traduzida são indispensáveis à apropriação, pois partimos da hipótese de que um texto estrangeiro é desterritorializado (Venuti) ou deslocado no tempo e no espaço (Pym), e depois traduzido por apropriação. Acreditamos que a teoria antropofágica e o processo tradutório têm a mesma abordagem no sentido de que consistem em devorar, incorporar, digerir, para em seguida criar sua própria produção. O tradutor produz assim um outro texto, ainda que possuindo “a marca da identidade” do texto-fonte, o texto traduzido, “transformado em energia criadora”.

2. Toda tradução é, pois, um ato antropofágico por absorção do texto-fonte e criação de um texto traduzido ou transcrição, segundo Haroldo de Campos, pois cada tradução é única no sentido em que é feita por um tradutor particular, em momento determinado. É confrontando textos traduzidos por tradutores diferentes, mas que correspondem ao mesmo texto-fonte, que se pode estabelecer como os tradutores traduzem, ou seja, a que tipo ou grau de antropofagia os tradutores se voltaram.
3. Se, portanto, uma tradução é um ato antropofágico, cada uma será:
 - Ou naturalizada ou mais naturalizada (o que chamamos de “antropofagia etnocêntrica”);

⁶⁰ In: *Method*, p. 150.

- Ou exotizada ou mais exotizada (o que chamamos de “antropofagia inovadora”);
- Ou um compromisso entre naturalização e exotização (o que chamamos de “antropofagia intercultural”).

A hipótese da naturalização e da exotização de um romance brasileiro traduzido em francês remete à teoria da adequação e aceitabilidade de Toury. A terminologia *naturalização* e *exotização* é fornecida por Kitty van Leuven em dois artigos publicados na revista *TARGET*. Com efeito, quando um texto traduzido, “*characters, places, institutions, customs and traditions are adapted to the culture of the reader of the translation*”⁶¹, estamos em face de uma naturalização do texto. Nesse caso, no texto traduzido, o narrador tenta minimizar a distância entre o mundo ficcional estrangeiro e o leitor, uma vez que o mundo ficcional que lhe é apresentado parece com o seu⁶². Em contrapartida, se estão presentes elementos de cultura específicas, seja elementos fornecendo uma “*information about the country, the culture and the social characteristics of the original text*”⁶³, o texto traduzido terá sofrido um processo de exotização, favorecendo certa inovação da língua (por exemplo, a criação de neologismos), assim como a ampliação do horizonte cultural do país receptor, razão, para nós, *sine qua non* do traduzir. Nossa análise se debruça sobre esses elementos culturais específicos, uma vez que permitem encontrar a marca específica brasileira nas traduções. Outras terminologias são empregadas segundo os autores e os críticos. Lawrence Venuti⁶⁴, para quem as traduções são inevitavelmente naturalizadas, distingue a “*domestication method*”, que é uma redução etnocêntrica do texto

⁶¹ In: Target, v. 2, n. 1, p. 76.

⁶² Ibid., p. 76.

⁶³ In: Target, v.1, n. 2, p. 163.

⁶⁴ VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995, p. 81.

estrangeiro aos valores culturais dominantes, e o “*foreignizing method*” que leva em conta as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro⁶⁵.

Para compensar uma lacuna terminológica antiga — sabendo-se, todavia, que a questão da escolha do tradutor já era discutida há quase dois séculos por Schleiermacher, que distinguia dois métodos possíveis, num o tradutor traduz como se o autor escrevesse na língua tradutora, no outro, o tradutor tenta comunicar seu conhecimento da língua de origem, trazendo o outro para dentro da cultura-alvo. Trabalharemos durante nossa análise textual com a hipótese da naturalização e da exotização⁶⁶. Para verificar essa hipótese, nos dedicaremos à análise dos elementos culturais presentes nas traduções, tais como expressões idiomáticas, nomes próprios, topônimos, oralidade, entre outros. Bassnett já anunciava em 1990 a importância daquilo que ela chama de “*the cultural turn*”⁶⁷. Segundo ela, essa “virada cultural” é inevitável, uma vez que os textos traduzidos são apropriados segundo as normas dominantes do campo da tradução numa cultura dada, num momento dado: “*Rather, translations are made to respond to the demands of a culture, and of various groups within that culture*”⁶⁸.

Concordamos com o que Bassnett assinala a respeito da cultura que, de acordo com ela, confere diferentes funções à tradução. O que nos interessa em nossas análises é descobrir como a cultura brasileira é traduzida para a cultura francesa.

Em suma, a teoria da antropofagia é, segundo Bernd, uma espécie de grau zero antes do choque cultural representado pelo “descobrimento”, mas o processo da colonização apagou

⁶⁵ Ibid., p. 81.

⁶⁶ Encontramos o termo “naturalização” em francês em Annie Brisset, *Pour une socio-critique de la traduction*, p. 43.

⁶⁷ BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. *Translation, History and Culture*. London: Pinters Publishers, 1990, p. 4-5.

⁶⁸ Ibid., p. 7.

rapidamente os traços culturais autóctones ao impor nova cultura — a catequese marcou o início da depredação cultural que terminou por aniquilar a cultura e até mesmo os traços das populações indígenas no litoral⁶⁹. A Teoria da Antropofagia, concebida como uma devoração de técnicas e de ideias vindas de fora, intervém num contexto pós-colonial. É por essa razão que sugerimos a teoria pós-colonial da antropofagia como teoria possível e complementar à análise descritiva das traduções de obras brasileiras em francês.

Diríamos que, em primeiro lugar, segundo os postulados da teoria descritiva, conforme mencionamos, a análise parte do texto de chegada, ou seja, do texto traduzido, uma vez que a observação começa realmente por aí, segundo Toury: “*the present approach is characterized as target-oriented because this is where its observations start*”⁷⁰. Essa abordagem permite, pois, evitar as análises prescritivas para estudar as traduções o mais objetivamente possível, conforme se apresentam e segundo o que representam no sistema cultural de chegada, no caso, o sistema francês.

Em segundo lugar, vale dizer igualmente que uma das principais vantagens do estudo da literatura traduzida a partir de bases conceituais descritivistas, de acordo com Lambert e van Gorp, em “Sobre a descrição de traduções”, é superar a visão tradicional dos problemas tradutórios, tais como as questões: “por que as pessoas traduzem?; “a tradução é fiel ao original?; “tal tradução é uma tradução boa ou ruim?;” para nos interessarmos principalmente pelas questões: “quem traduz?; como traduz?; qual é a situação das traduções no sistema cultural e literário de chegada?; qual é o conceito de tradução subjacente ao texto traduzido em questão?”. E, até onde

⁶⁹ BERND, Zilá. *Littérature brésilienne et identité nationale*. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 78.

⁷⁰ TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995, p. 36.

sabemos, como isso não foi ainda realizado com obras literárias brasileiras traduzidas em francês, tal será nosso desafio. Os trabalhos empreendidos pelos pesquisadores em matéria de literatura brasileira traduzida em francês focalizaram particularmente a recepção de obras pontuais⁷¹ — trabalhos de interesse incontestado nas pesquisas em tradução —, deixando de lado estudos dos modelos, estratégias e tendências seguidas pelos tradutores que permite estabelecer *como* são traduzidos os romances brasileiros em francês.

Em terceiro lugar, o uso da teoria brasileira da antropofagia em complementaridade com a teoria descritiva tampouco foi empreendida até o momento num estudo sobre a literatura brasileira traduzida em francês. A inovação principal seja talvez a hipótese segundo a qual todo tradutor é antropófago, em diferentes graus e, por extensão, que toda cultura o é também, em graus igualmente diferentes.

Enfim, a análise tal como a apreendemos, permite capturar num mesmo movimento a sincronia, ou seja, a estrutura global de um espaço literário (brasileiro) dentro de outro espaço literário (francês) e *a fortiori* no espaço literário “internacional”, num momento dado, e a diacronia, isto é, a evolução no tempo desse processo e estrutura.

⁷¹ Ver Bibliografia no Anexo.

Literatura brasileira

historiografia e cânone

1.1 Nascimento de uma literatura

Para percorrer o itinerário da formação da literatura brasileira ou ainda da “literatura nacional”, abordaremos, de maneira panorâmica, a historiografia da literatura brasileira. De início, em 1873, Machado de Assis — o escritor mais canonizado da literatura brasileira — publica um ensaio que teve uma enorme repercussão, “*Instinto de Nacionalidade*”. Trata-se de um texto que delineou os contornos da questão nacional, atribuindo à literatura brasileira um “instinto de nacionalidade”, ou seja, “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”. Para Machado de Assis, um escritor deve ter “um certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país”. Os escritores brasileiros prestigiavam o indianismo, os temas da natureza, buscando muitas vezes a cor local, concepção ainda romântica da nacionalidade literária, reducionista demais para o gosto de Machado de Assis, porém, ainda segundo ele, representativa da literatura brasileira da época. Como veremos em nossas análises, Machado de Assis escrevia seguindo seu “instinto de nacionalidade”, sem nunca cair nos excessos da cor local; pelo contrário, foi censurado por não ser muito brasileiro.

Em seguida, a primeira história literária brasileira, escrita por um brasileiro, foi publicada em 1888, *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero. Romero afirma em seu livro, que a formação do homem brasileiro deveu-se ao fenômeno da miscigenação étnica e de certos fatores essenciais: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação do estrangeiro. Segundo Romero, o fundador da literatura brasileira é Gregório de Matos, a nacionalidade sendo um critério de seleção, organização e de valorização do literário. Vale dizer que Gregório de Matos

(1623-1696) era um poeta satírico barroco que deixou seu Portugal natal para emigrar para o Brasil, precisamente para a Bahia, com quase 50 anos. Tendo-se tornado brasileiro, é considerado, de acordo com os critérios de Romero, como o fundador da literatura brasileira.

Mais tarde (em 1916), José Veríssimo publicara *História da literatura brasileira*, na qual a literatura brasileira é identificada como sendo nacional a partir do Romantismo. E, para diferenciar a literatura brasileira da literatura portuguesa, utilizou um critério estético de avaliação literária: o nativismo e o nacionalismo como temas ligados à natureza, pitorescos, que denotam a cor local. Mas, paradoxalmente, censura José de Alencar por sua exploração do pitoresco e adere à concepção de Machado de Assis evocando esse “sentimento íntimo”.

A segunda metade do século XX foi marcada pela publicação no Brasil de três obras importantes sobre a literatura brasileira, canonizadas pela Academia. Em primeiro lugar, foi publicada em 1955, *A literatura no Brasil*, obra coletiva organizada e dirigida por Afrânio Coutinho que parte do princípio de que a literatura, enquanto forma e estilo, fundou sua própria nacionalidade a partir desses diferentes estilos de época. Para Coutinho, o colonizador, desde que se expressa esteticamente, o faz enquanto brasileiro, pois a formação da consciência literária nacional remonta a muito antes da época da independência política. A literatura assumiu uma fisionomia diferente desde o instante em que se formou um novo homem na América. Em outras palavras, a literatura já era brasileira desde sempre. Em segundo lugar, Antonio Candido publicou em 1959 *A formação da literatura brasileira*. Candido considera a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, literariamente organizada e que se manifesta historicamente. Apresentando o que chama de momentos decisivos da formação da literatura brasileira, o crítico afirma que a literatura brasileira começa com os primeiros trabalhos de Cláudio Manuel da Costa, por volta de 1750. Enfim, resta-nos mencionar a publicação em 1975 de *História*

concisa da literatura brasileira de Alfredo Bosi, que divide a literatura brasileira em “antes e depois da vida colonial”. É de fato a primeira obra que se refere à “condição colonial” do Brasil, alegando que a questão das origens da literatura brasileira deve ser reformulada a partir de um exemplo colonial de vida e de pensamento. Ele define a colônia como o objeto de uma cultura, como “o outro” em relação à metrópole: no caso do Brasil, seria a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana de açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído; resumindo, a matéria-prima a ser exportada. A aculturação de um povo, segundo Bosi, “se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a certo padrão tido como superior”. Ainda na concepção de Bosi, a colônia deixa de ser apenas objeto quando se torna sujeito de sua própria história. Essa passagem de um estado ao outro, diz ele, é o resultado de um lento processo de aculturação dos portugueses e dos negros com relação à terra e às raízes nativas. Esse processo colonial se estendeu por três séculos, durante os quais foram formadas ilhas sociais, como a da Bahia, de Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, que dariam à colônia uma fisionomia de arquipélago cultural.

Numa dialética de afastamento e de separação entre a Metrópole e a Colônia, esta última tomou emprestado da França as formas de pensamento burguês e liberal, alimentando os horizontes ideológicos da jovem nação brasileira, os quais serviram à diferenciação com relação a Portugal para a interpretação de sua própria realidade. O que é certo é que a busca por fontes ideológicas não portuguesas ou não ibéricas marcou uma ruptura consciente com o passado e mostrou o caminho para modos de assimilação mais dinâmicos, e propriamente brasileiros, da cultura europeia, principalmente para a teoria da antropofagia brasileira, como veremos adiante.

Sob o olhar da historiografia da literatura, devemos frisar que os críticos e teóricos brasileiros não seguem os mesmos critérios e nem estão de acordo com relação à origem da literatura brasileira.

No entanto, todos os críticos se referem, em diversos momentos da história da literatura brasileira, ao regionalismo literário e à literatura urbana cosmopolita, características da literatura brasileira. Segundo Bosi, o regionalismo desenvolvido por José de Alencar, autor canônico da segunda metade do século XIX, sobretudo por seus romances “indianistas”, será também explorado por outros romancistas, tais como Taunay e Franklin Távora, apesar de inferiores, conforme afirma Bosi, em relação a Alencar em termos de arte literária. Outro crítico brasileiro, Antonio Candido tem opinião contrária e considera Franklin Távora como o fundador da linhagem regionalista por que, ao contrário de Alencar, Távora conhecia de fato a realidade regional. Candido afirma que o regionalismo de Távora baseia-se em três elementos que ainda são válidos na literatura brasileira:

- O sentimento da terra, da paisagem que condiciona a vida de toda região;
- O patriotismo regional, orgulhoso das guerras, do patriarcado açucareiro, das rebeliões nativistas;
- A reivindicação da superioridade do Norte.

Távora, no entanto, assegura Candido, não era um grande escritor, descrevendo uma realidade nua em seus romances, nos quais lhe faltava criatividade ficcional a fim de ser o mais fiel possível a essa realidade. Aliás, Távora nunca foi traduzido nem francês nem em inglês. Candido e Bosi concordam sobre a importância da veia regionalista no Brasil. Bosi consagra ao regionalismo parte de sua obra intitulada *Permanência e transformação do regionalismo*, que retoma a evolução feita por Candido do romance regionalista no Brasil.

De fato, por ocasião de uma conferência no âmbito do Congresso sobre a Nova Literatura Latino Americana realizada em Washington, Antonio Candido afirma que a procura pela identidade nacional toma no Brasil duas formas distintas representadas por um lado pela corrente regionalista, e por outro pela corrente urbana. Para Candido, se a Independência do Brasil (1822) coincide com a época

do romantismo (o indianismo, principalmente), também é nessa época que a literatura regionalista ganha destaque, pois, ligada à terra e representante de um certo isolamento cultural, ela aparece então como a mais autenticamente brasileira já que a linguagem e os costumes das cidades grandes são mais marcadas pela influência estrangeira.

Essa corrente regionalista adquire uma grande importância social. E, ainda de acordo com Candido, desde 1849 “desenvolve-se uma literatura urbana, principalmente no Rio de Janeiro; através dela nasce uma linguagem de cultura comum acessível a todos os habitantes do país”. E seria com Machado de Assis que essa corrente obteve suas letras de nobreza e atingiu a universalidade almejada por ele. Aparentemente contraditórias, essas duas correntes se completam para o nascimento da literatura brasileira contemporânea.

De fato, desde o Romantismo, com a valorização do *genius loci*, um fato muito significativo foi o crescimento do Brasil regional. Segundo Afrânio Coutinho, começa a se perceber na vida intelectual brasileira, as influências geográficas, econômicas, folclóricas, tradicionais que deixam características marcantes, como os costumes, os temperamentos, a linguagem, as expressões artísticas, a maneira de ser, de sentir, de agir e de trabalhar. Existe, no entanto, diz ele, uma diferença essencial entre o regionalismo visto pelos românticos daquele visto pelas gerações realistas. Na obra de José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, o regionalismo é uma forma de escapar do presente a favor do passado, um passado idealizado e artificial que supervaloriza o pitoresco e a cor local. E foi graças ao significado de verdade do Realismo, afirma Coutinho, que a mentalidade literária brasileira começará a compreender que o regionalismo literário consiste em:

Apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem,

a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição.

Assim, a massa regional brasileira fornece aos escritores realistas inesgotáveis fontes de temas e assuntos (paisagem física e cultural, costumes locais, lendas, mitos), linguagem nativa e popular, tipos humanos, formas de conflito social e moral. As obras regionalistas preferem ambientações rurais, onde a civilização urbana está totalmente ausente ou se encontra extremamente reduzida. Segundo Coutinho, é possível definir o regionalismo de duas maneiras.

No sentido amplo, toda obra seria regional se tem como pano de fundo uma região em particular. Nesse sentido, um romance pode ser ambientado numa cidade e tratar de problema universal de maneira que a localização seja aí mero acidente;

No sentido mais estrito, para ser regional, uma obra deve não somente ser localizada numa região, mas deve também retirar dela sua substância real. Essa substância vem, inicialmente, do pano de fundo natural (clima, topografia, flora, fauna etc.), elementos que afetam a vida nessa região; é proveniente, em seguida, das maneiras particulares de sociedade humana estabelecida nessa região e que a torna distinta de qualquer outra. Segundo Coutinho, é esse segundo sentido que é “o sentido do regionalismo autêntico”, as regiões com suas diferenças contribuindo à homogeneidade da paisagem literária do Brasil. Ainda para Coutinho, o interesse não é pela divisão geográfica, mas pelas regiões culturais ou literárias que ele divide em ciclos:

1. O ciclo do Norte:

Trata-se principalmente da literatura regional da Amazônia, da qual grande parte sofre a influência de Euclides da Cunha (natureza, eloquência verbal).

2. O ciclo do Nordeste:

Literatura das regiões do Ceará, Alagoas e Pernambuco, muito descritiva e paisagista num primeiro momento, depois, em seguida, mais realista devido à divulgação das obras de Zola e Eça de Queirós.

3. O ciclo da Bahia:

Literatura do ciclo da terra da Bahia — seus elementos históricos, a tensão social romanesca, suas diversas comunidades rurais. Na obra de Jorge Amado, esse será o pano de fundo regional em função do sociologismo — caracterização de um lugar com seu grupo social distinto.

4. O ciclo central:

Principalmente com a ficção regionalista de Guimarães Rosa.

5. O ciclo de São Paulo:

Literatura de costumes do interior do estado de São Paulo, incluindo em seguida o movimento modernista.

6. O ciclo gaúcho:

Literatura do estado mais ao sul do Brasil, o Rio Grande do Sul, que se inspira nos costumes e na vida nativa e tradicional dessa terra.

Antonio Candido adianta ainda alguns detalhes complementares sobre a literatura brasileira, dizendo que “o romance aparece a partir de 1930 como o elemento central da literatura brasileira”. E o sucesso que conhece o “romance do Nordeste” dá um sotaque novo ao regionalismo. A obra de Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, os primeiros romances de Jorge Amado, são os principais marcos desse movimento de renovações, segundo ele. A visão paternalista e exótica que caracterizava até então o regionalismo deu lugar a uma posição crítica. Ao mesmo tempo, acrescenta Candido, o romance urbano se desenvolveu (desequilíbrio social, problemas religiosos) com Lucio Cardozo, Cornélio Pena e Erico Verissimo.

Os anos 1930-1940 foram marcados por uma renovação da escrita, uma nova maneira de escrever, afirma Candido, como o uso do ritmo oral em José Lins do Rego; o recurso da poesia e da descontinuidade da composição em Jorge Amado; a modernização

da linguagem tradicional em Graciliano Ramos; a vontade de natural de Erico Verissimo. Esses autores procuravam soluções antiacadêmicas que os levavam a aderir aos modos populares. Com eles o movimento da desliteralização tomou força, iniciado pela abolição de tabus lexicais e sintáticos e pela desarticulação estrutural da narrativa, realizado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade nos anos 20.

Os anos 1950 foram marcados por *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que conseguiu ultrapassar o regional para atingir o universal, precisa Candido.

Se, enfim, a década de 1960 foi movimentada politicamente falando, assistimos a partir dos anos 70 a “uma verdadeira legitimação da pluralidade”. Candido acrescenta que vemos outros gêneros se integrarem à ficção literária (crônicas, autobiografias, cinema, documentos etc.). Para ele, a literatura brasileira contemporânea é contra a escrita elegante, antigo ideal brasileiro do ‘refinado’, contra a convenção realista, fundada na verossimilhança e nas convenções culturais, contra a lógica narrativa, enfim, contra as normas sociais.

Essa análise das obras de ficção brasileiras pelos historiadores e críticos literários brasileiros traz, nos parece, uma visão panorâmica da evolução da literatura brasileira que foi aclimatada a contrastes violentos: terras desoladas do nordeste, floresta amazônica, pampas do Rio Grande do Sul e centros urbanos, dentre os quais inúmeras megalópoles. Daí as duas características fundamentais da literatura brasileira, a corrente regionalista e a corrente urbana, que retomamos adiante.

1.2 Criação de uma “língua” na língua

Língua e literatura estão intimamente ligadas, e o Brasil precisou criar uma “língua” dentro da língua, ou seja, os escritores renovaram o português. Casanova discorre sobre o que chama de

escritores desprovidos, escritores pertencentes a “línguas menores” que para ser notados, devem produzir e exibir uma diferença. Partimos então da hipótese de que a independência literária só pode ser alcançada pelas “literaturas menores”, emprestando o termo de Casanova, por uma dissidência estética — o que fizeram Alencar, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Os escritores brasileiros — e veremos isso nas análises — optaram, retomando novamente os termos de Casanova, não por uma assimilação (a uma outra literatura), mas por uma dissimilação (reinvindicação de sua identidade cultural regional ou nacional). Casanova estipula que os *dissimulados* vão tentar estabelecer, de todas as formas, um distanciamento, seja criando uma distância distintiva com o uso dominante (e legítimo) da língua dominante, seja criando ou recriando uma nova língua nacional. É o caso, na nossa opinião, dos escritores brasileiros cujo trabalho sobre a língua permitiu inovações e revoluções literárias. Casanova atesta que nas regiões em que existe apenas uma única grande língua literária (América do Norte, América Latina), os escritores são obrigados a criar uma “nova” língua no seio de sua própria língua para desviar os usos literários, as regras de correção gramatical e literária e firmar a especificidade de uma língua “popular”. Os escritores brasileiros criaram assim uma nova língua no seio da língua portuguesa, caracterizada pela literarização, principalmente das práticas orais.

De fato, o português do Brasil afastou-se da língua matriz desde o início da colonização visto que o nheengatu ou Língua Geral era falado no Brasil, segundo o linguista brasileiro Mattoso Câmara. Câmara explicita que o nheengatu é originário do Tupi, isado pelos jesuítas — sob uma forma normatizada e disciplinada, com vistas a converter os índios. É o que Câmara chama de “Tupi-Jesuítico” falado durante o período colonial e que determinou a incorporação de palavras de origem Tupi na língua portuguesa do Brasil, sobretudo o vocabulário referente à fauna, à flora,

aos antropônimos (Peri, Iracema — personagens dos romances indianistas de José de Alencar) e aos topônimos. A contribuição das línguas africanas importadas pelos escravos na época colonial é proveniente principalmente do iorubá (línguas do Sudão, Guiné) e do Quimbundo (língua banta). Depois, vieram se juntar à língua portuguesa do Brasil, o que Câmara nomeia de brasileirismos, devido ao distanciamento geográfico do Brasil e de Portugal. A evolução do português do Brasil deve-se ao meio físico particular, à diferenciação cultural e ao contato, pela imigração, com outras línguas (alemão, italiano, francês, japonês, sírio). Essas características diferenciam profundamente o português do Brasil, mas a “nova língua”, a língua dentro da língua, vai se estabelecer, graças aos escritores, a partir da língua literária enquanto programa de nacionalidade literária brasileira, como veremos em nossas análises.

1.3 Sedução cultural: França

Uma longa história de atração mútua une o Brasil e a França que alias tentou invadi-lo várias vezes, política e economicamente falando, mas também culturalmente.

Segundo a tradição da cidade de Dieppe, o descobrimento do Brasil seria atribuído a Jean Cousin, quatro anos antes da primeira viagem de Colombo. Lévi-Strauss afirma em *Tristes Trópicos* que os arquivos de Dieppe, incluindo a relação de Cousin, desapareceram no século XVII durante o incêndio causado pelo bombardeamento inglês. No mesmo sentido, Carelli, responsável pelo banco de dados França/Brasil, do Centre National pour la Recherche Scientifique, CNRS, agência francesa de fomento à pesquisa, afirma igualmente que o Brasil era conhecido pelos marinheiros franceses da época e que desde 1504, o capitão Binot Paulmier de Gonneville aportou nas costas brasileiras. Várias expedições seguiram-se a essa, sobretudo

de marinheiros normandos à procura de pau-brasil cujo comércio era muito ativo em Rouen no meio do século XVI. Ao longo dessas expedições, representantes franceses eram deixados no Brasil a fim de aprenderem as línguas indígenas para que servissem de intérpretes (os chamados *Línguas*) para seus compatriotas.

Sob o comando de Nicolas Durand de Villegagnon, que queria fundar uma colônia no Brasil, foi então estabelecida, na Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, a França Antártica em 1555. Mas esse sonho durou pouco tempo já que o refúgio para os protestantes perseguidos que desejavam deixar a metrópole foi desagregado após longas disputas com os católicos igualmente representados. Os portugueses não tiveram dificuldade em retomar a posse do forte francês. E, então, em 1560, os franceses foram expulsos, e talvez o erro deles tenha sido o de tentar reproduzir o velho mundo e suas referências familiares no novo mundo, principalmente as guerras religiosas.

Em 1612, no entanto, diz Carelli, uma expedição de nobres, de homens de armas e de religiosos capuchinhos fundou a França Equinocial em São Luís do Maranhão. Eles tentaram em vão fazer a corte francesa e os ricos mercadores se interessarem por essa expedição. Foi uma causa perdida, já que a partir de 1615, o forte São Luís passou para as mãos dos portugueses. Esses caprichos coloniais malogrados se apagaram das memórias, mas as relações entre a França e o Brasil ainda iriam tomar um novo caminho.

Ainda que pouco após o Descobrimento do Brasil os franceses se beneficiavam dos favores dos indígenas em relação aos portugueses, explica Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, foi graças ao Rei D. João VI, instalado com a corte portuguesa no Rio de Janeiro, que as relações entre o Brasil e a França se intensificaram. O Rei fez vir para a fundação de uma Academia de belas artes nos trópicos, uma missão de artistas franceses, em 1816, composta por pintores, escultores, arquitetos, gravadores, engenheiros, entre outros. A influência deles foi

determinante para a evolução das artes e provocou a vinda de muitos franceses de áreas diferentes — padeiros, confeitheiros, cozinheiros, ourives, professores de música, de francês etc. — que se instalaram no Brasil. Os costumes foram igualmente afetados e era de bom tom enviar os jovens brasileiros para estudar em universidades francesas. Além disso, a língua, a literatura e a moda francesa estavam no auge, tanto que uma pesquisa feita pelo Jornal do Brasil em 1991 sobre as palavras-chave que simbolizavam o Brasil no fim do século XIX obteve como respostas: greve, positivismo, *Belle-Époque*, *pince-nez*, moda francesa, língua francesa, Café de Paris, *rendez-vous*, *vaudevilles* etc. O envio substancial de livros franceses para o Brasil teve também um impacto enorme sobre a evolução das mentes, afirma Carelli. Esse comércio do livro se desenvolveria — após ter sido proibido até 1808 — principalmente graças a Baptiste-Louis Garnier, instalado no Rio de Janeiro desde 1844, onde morreu em 1893. Ele foi o editor de Machado de Assis no Rio de Janeiro.

O Brasil do século XX se desprenderá progressivamente do modelo francês com sua emancipação cultural e identitária — sobretudo propulsada pelos modernistas — e nutrirá novas relações com a França. É assim que o Brasil, graças à intervenção de Paul Claudel, então embaixador da França no Rio de Janeiro, enviará para a França uma frota de navios durante a Primeira Guerra Mundial. A sedução primária se metamorfoseava em relações de intercâmbio, de cooperação e de homenagens. Os viajantes franceses, entre outros Anatole France, Darius Milhaud, Benjamin Péret ou ainda Blaise Cendrars, para citar os mais famosos, proporcionaram um (re)descobrimento do Brasil. E, na esperança de divulgar a cultura francesa, foi enviado ao Rio de Janeiro em 1908 George Dumas como porta-voz do “*Groupement des Universités et Grandes Écoles de France*”, para desenvolver a cooperação com o Brasil. Daí, seguiu-se uma série de conferências na Sorbonne, no dia 3 de abril de 1909, de Anatole France, Victor Orban e Oliveira Lima, com sob o nome de

Fête de l'intellectualité brésilienne (Festa da intelectualidade brasileira) cujo objetivo principal era de homenagear o escritor Machado de Assis, falecido no ano anterior, e de divulgar suas obras na França. Nesse evento, foi feita uma apologia aos laços de latinidade que uniam os dois países, ou melhor, ao gênio latino dessas duas culturas.

Essa festa permitiu uma reafirmação da cooperação universitária mútua com a criação em 1911 de uma cátedra de estudos brasileiros na Sorbonne e, mais tarde, com a criação do *Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine*, em Paris (Instituto de Altos Estudos da América Latina), e ainda com o envio de uma missão de universitários franceses em 1934, dentre os quais, Claude Lévi-Strauss que inaugurou os cursos da USP — Universidade de São Paulo. Pouco a pouco, o Brasil ganhava uma identidade na França, não apenas por meio da Academia, mas também pelas enciclopédias e revistas, divulgadoras de uma “re-apresentação” do Brasil, segundo a expressão de Niranjana (1992), no sentido de apresentar de novo e de forma diferente.

1.4 Brasil/América Latina: da latinidade ao Boom

A situação literária do Brasil na América Latina é complexa. Ugné Karvelis, esposa de Cortazar, escritor argentino do *Boom* latino-americano, que se dedicou durante mais de 20 anos à descoberta de escritores estrangeiros, sobretudo da América Latina, confessou no preâmbulo da entrevista concedida por Candido ao *Magazine Littéraire* em 1982 que, quando se fala da nova literatura latino-americana, considera-se essencialmente os escritores de expressão espanhola que representam uns dezenove países.

O Brasil faz parte dos países latinos nos quais a França investiu para promover essa latinidade cara a Anatole France. O crescimento dos intercâmbios de cooperação entre a França e o Brasil não é, entretanto, um caso particular ao Brasil. Segundo

Jacques Chonchol e Guy Martinière⁷², na obra *L'Amérique Latine et le latino-américanisme en France*, um interesse específico pela América Latina tanto universitário e científico quanto cultural e artístico⁷³ se manifesta desde o início do século XX. Chonchol e Martinière retraçam assim a história da fixação francesa no que a própria França chama de “laboratório Latino-Americano”, expressão no mínimo colonial. Esses “laboratórios”, explicam, foram formados graças a missões de universidades francesas em praticamente todos os países da América Latina (Argentina, México, Brasil, Peru, Bolívia, Colômbia etc) e à instalação do Instituto Francês com professores e pesquisadores franceses podendo trabalhar diretamente *in loco*⁷⁴. Essa colaboração *sistêmica* é, segundo Niranjana, característica dos trabalhos do discurso hegemônico e colonial⁷⁵. A cooperação era, sobretudo, uma cooperação bilateral entre as universidades francesas e latino-americanas. Chonchol e Martinière enumeram também as principais instituições que se implantaram na França depois da Segunda Guerra Mundial para reforçar o trabalho das missões na América Latina:

1945 — Criação da *Maison de l'Amérique Latine* (Casa da América Latina)

1946 — Criação da *Chambre de Commerce France-Amérique Latine* (Câmara Latina de Comércio)

1954 — Criação da *Union Latine* (União Latina), após um congresso dos países latinos no Rio de Janeiro em 1951

⁷² Trata-se de dois pesquisadores: Jacques Chonchol foi diretor do *Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine* em Paris e Guy Martinière, redator chefe da revista *Cahiers des Amériques latines* publicada pelo IHEAL, à época da publicação de seu livro “*L'Amérique Latine et le latino-américanisme en France*” (1985), Paris: L'Harmattan. Toda referência posterior sera abreviada como “Chonchol e Martinière”.

⁷³ CHONCHOL; MARTINIÈRE, 1985, p. 72.

⁷⁴ Ibid., p. 103.

⁷⁵ NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and The Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 34.

1954 — Criação do *Institut de Hautes Etudes de l'Amérique Latine* (Instituto de Altos Estudos da América Latina)

Segundo Chocholl e Martinière, os golpes de Estado militares e a instituição de ditaduras na América Latina nos anos 60 deram um acento político à cooperação⁷⁶, a exemplo do golpe militar de 1964 no Brasil. O interesse das mídias estava, segundo eles, nos regimes políticos e na repressão militar na América Latina⁷⁷ — Brasil, Peru, Equador, Argentina, Bolívia, Paraguai —, o que explica, segundo eles, um exílio em massa de latino-americanos na França, entre 1966 e 1982. O Brasil aparece como um caso específico nos anos 1969-1970 graças ao que chamamos de “milagre brasileiro”, que consistiu na aplicação de um modelo econômico de luta contra a inflação por correção monetária, explicam Chocholl e Martinière⁷⁸. O Brasil teve nesse período, segundo eles, uma excepcional cobertura de imprensa, o que pode explicar o crescimento considerável do volume de traduções de obras brasileiras nos anos 70 — o volume de tradução mais que quadruplicou em comparação com os anos 60 — sobretudo em relação aos anos 60, período de fechamento do Brasil sobre si mesmo (ditadura militar).

O Brasil sentiu ainda, de maneira indireta, os efeitos do chamado *Boom* da literatura latino-americana, do qual não participou, já que o *Boom* diz respeito ao sucesso repentino do romance hispano-americano pelas traduções no mundo inteiro. Venuti considera também que “*The boom was largely an increase in translations of hispanic literatures which neglected contemporary Brazilian developments: between 1960 et 1979, British and American publishers brought out 330 translations from spanish, but only 64 translations from Brazilian Portuguese*”.⁷⁹

⁷⁶ CHOCHOLL; MARTINIÈRE, p. 161, 1985.

⁷⁷ Ibid., p. 183.

⁷⁸ Ibid., p. 205.

⁷⁹ VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge, 1998, p. 169.

A lista dos autores do *Boom*, que nos fornece Inez Deckers⁸⁰ no seu estudo sobre o *Boom* (mas igualmente Chonchol e Martinière), inclui escritores como Garcia Marquez (Colômbia), Vargas Llosa (Peru), Cortazar (Argentina), Fuentes (México), Donosa (Chile), Carpentier (Cuba). Heloisa Barbosa afirma também em sua tese que o *Boom* é externo à América Latina já que é, segundo ela, um fenômeno de tradução⁸¹ que valeu o prêmio Nobel de literatura a Miguel Angel Asturias em 1967, a Garcia Marquez em 1982 e, mais tarde, a Pablo Neruda em 1990⁸².

O Brasil foi então excluído do *Boom* latino-americano. Entretanto, paradoxalmente, segundo estatísticas da Unesco, o Brasil é o país da América do Sul que mais edita livros:

Argentina	Total	Literatura	Brasil	Total	Literatura
	1975	5141		1975	12.296
	1980	4698		1984	21.184
	1992	5628		1992	27557
	1994	9065		1993	20.141
	1995	9113		1994	21.574
	1996	9850			2358
Chile	Total	Literatura	Colômbia	Total	Literatura
	1975	628		1975	1272
	1979	273		1980	5492
	1985	1638		1984	15.041
	1989	2350		1991	14.081
	1991	1966			216
	1992	1820			
	1995	2469			

⁸⁰ DECKERS, Inez. [1988]. *Du "Boom" au "big bang". Traduction de la littérature hispano-américaine en français (1960-1985)*. Mémoire de licence não publicado. Leuven.

⁸¹ BARBOSA, Heloisa. *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*. Tese de doutorado não publicada, Inglaterra, 1994, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 39.

Equador		Total	Literatura	Paraguai		Total	Literatura
	1974	31	17		1993	152	28
	1991	717	288				
	1994	11	9				
	1995	12	11				
Peru		Total	Literatura	Uruguai		Total	Literatura
	1975	1090	135		1975	481	77
	1980	766	142		1980	857	88
	1992	1657	222		1991	1143	276
	1993	2106	303		1996	934	193
	1994	1993	328				
	1995	1294	167				
	1996	612	97				
		Total	Literatura				
	1980	5201	845				
	1993	3934	749				
	1994	3660	625				
	1995	4225	636				
	1996	3468	682				

Esses números, fornecidos pelo *Annuaire Statistique de l'Unesco* (Anuário Estatístico da Unesco) em 1999⁸³, indicam o número de títulos de publicações (livros e brochuras) editados em cada país e colocados à disposição do público. Para o ano de 1975, o Brasil editou 12.296 títulos contra 8.643 para o conjunto da América do Sul — segundo a classificação da Unesco. Embora a Venezuela — que não forneceu seus números para o ano de 1975 — tinha uma média de 3.000 títulos, o Brasil editou nesse período mais títulos que toda a América do Sul junto. O Brasil continuou sendo, até o final do século XX, o país da América do Sul que mais publica, com 21.574 títulos em 1994, seguido pela Colômbia com 14.081 títulos em 1991 (a Colômbia é a primeira a ser favorecida com o *Boom* já que, em 1975, apresentava apenas 1.272 títulos) e a Argentina com 9.065

⁸³ *Annuaire Statistique de l'Unesco* (1999), Unesco Publishing / Berman Press.

títulos, em 1994. É verdade que, no campo da literatura, para o ano de 1994, o Brasil publicou cerca de cinquenta por cento menos que a América do Sul (2.358 títulos contra 4.900 — certos países não tendo fornecido seus números a Unesco, fizemos uma média).

Esses dados mostram que o Brasil, primeiro país da América do Sul em número de publicações de títulos no século XX, foi afastado do mercado do livro em benefício dos países hispano-falantes. A língua portuguesa, digamos, nunca fez parte, nas estatísticas da Unesco, das línguas mais traduzidas no mundo. Consultamos cada edição anual das estatísticas da Unesco para saber quais eram as línguas mais traduzidas no mundo. De 1963 a 1970, as línguas mais traduzidas são: inglês, russo, francês, alemão, escandinavo (dinamarquês + norueguês + sueco), grego clássico e latim, italiano, espanhol e outras (ou seja, todas as outras línguas traduzidas). E, de 1970 a 1999, a essas mesmas línguas traduzidas foram acrescentados o japonês, o coreano e o árabe⁸⁴. Se compararmos o número de traduções no mundo a partir do espanhol e do português, o fato de o português não ser uma língua muito traduzida se confirma:

Número de tradução a partir do espanhol	Número de tradução a partir do português	Ano
849	72	1967
515	71	1968
563	82	1969
520	107	1970
529	115	1971
471	111	1972

Quanto às estatísticas da Unesco sobre as traduções, elas divergem de acordo com o período. De 1963 a 1980, a taxonomia das

⁸⁴ *Annuaire Statistiques de l'Unesco*, 1963 a 1999, Unesco publishing, 37 v.

traduções apresentadas nos anuários estatísticos foi feita da seguinte maneira:

- primeiramente, as traduções classificadas por países tradutores. Esses dados indicam o número de títulos publicados, classificados por assunto e por país. Não há distinção de língua;
- em seguida, as traduções classificadas segundo a língua original. Neste caso, os dados indicam o número de títulos traduzidos de cada língua no mundo inteiro (por exemplo: “traduzido do francês no mundo em 1960: 3.951”).
- por fim, as traduções das línguas mais traduzidas por país de publicação. Esses dados indicam o número de títulos por língua original em cada país. Como já mencionamos, o português não está entre as línguas mais traduzidas. Portanto, não é possível fazer uso desses dados para o nosso objetivo.

No entanto, de 1981 a 1993, os anuários estatísticos da Unesco oferecem uma nova tabela das traduções classificadas por línguas selecionadas, de acordo com a língua original e a língua na qual são traduzidas. Essas tabelas serão suprimidas a partir do Anuário de 1994. Graças a essas tabelas estatísticas, que usamos a título de parâmetro, sabendo-se que os dados não são sempre confiáveis, pois certos países não enviam sempre seus números para a Unesco, podemos definir qual é o número de traduções feitas a partir do espanhol e do português, na língua francesa:

Ano	Tradução do espanhol em francês	Tradução do português em francês
1975	68	17
1976	76	16
1977	21	5
1978	237	39
1979	55	10
1980	143	31
1981	82	9
1982	60	8
1983	109	17
1984	116	13
1985	111	30
1986	93	25
1987	77	20

As últimas estatísticas terminam em 1987. A Unesco infelizmente não faz distinção entre as diferentes variantes do espanhol (Espanha/América Latina) nem entre os diferentes variantes do português (Portugal/Brasil/Países da África lusófona). É, em nossa opinião, uma maneira de considerar as línguas das “ex-colônias” como ainda pertencentes à língua dos países que as colonizaram no passado (Espanha, Portugal). A não-distinção certamente não é por acaso e não dá visibilidade às outras línguas faladas fora da Europa. Os números mostram uma dominação indiscutível do número de traduções em francês, do espanhol em relação ao português. Os anuários estatísticos são doravante trilingues: inglês, francês e espanhol. É preciso dizer que a posição da Espanha em relação a Portugal no que diz respeito ao número de títulos publicados é dominante, pois em 1996 (Anuário Estatístico de 1999), a Espanha publicou 46.330 títulos contra 7.868 em Portugal.

Os escritores brasileiros não são apenas excluídos do *Boom*, mas são e se sentem excluídos também da América Latina. Barbosa fez, a esse respeito, referência a uma entrevista datada de 1990 e concedida por um jornalista e escritor brasileiro, Marcio Sousa, na qual ele denuncia:

*When we think of a Latin American novel we think of one in Spanish. We don't feel that the term 'Latin American' applies to Brazilians. Of course we are Latin American in the sense that we are Latins in America, as Italians are in the United States — Marcio Puzo is Latin American. The Mafia is Latin American*⁸⁵.

Sousa foi posteriormente traduzido em francês no final dos anos 80, embora publicasse no Brasil desde o início dos anos 70, com quase 20 anos de defasagem, portanto. Em outras palavras, Marcio Sousa confessa que os brasileiros não se sentem latino-americanos, mas brasileiros. Da mesma forma, reagiu Jorge Amado ao confessar nas suas conversas com Alice Raillard que o Brasil é um país que não responde às mesmas coordenadas que os outros países da América Latina. O Brasil tem pouca vocação continental, provavelmente porque é um quase continente. A língua nos separa igualmente dos outros países da América Latina, afirma Amado.⁸⁶

Jorge Amado vai mais longe quando diz que “a literatura latino-americana não existe”, mas que “existem literaturas”⁸⁷. Para Amado, são literaturas diferentes que não têm nenhuma unidade literária⁸⁸. E acrescenta, no mesmo sentido que Karvelis no início dos anos 80 que, além do fato de a literatura brasileira não ser geralmente incluída na literatura latino-americana, ele acredita que falar de “literaturas latino-americanas” é uma expressão que tem uma conotação imperialista e que quando a aceitamos, nos colocamos numa situação de colonizados.⁸⁹

É certo que o *Boom*, gerado pelas traduções, principalmente graças à descoberta de escritores latino-americanos na coleção “La

⁸⁵ Ibid., p. 43.

⁸⁶ RAILLARD, Alice. *Jorge Amado, Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard, 1990, p. 57

⁸⁷ Ibid., p. 58.

⁸⁸ Ibid., p.58.

⁸⁹ Ibid., p. 58.

Croix du Sud”, de Roger Callois, de 1954 a 1968, como lembram Chonchol e Martinière — favoreceu os países hispano falantes. A UNESCO, por meio da Sra. Iglesias, editora do *Index Translationum*, forneceu estatísticas sobre as linguas de tradução na França de 1979 a 1999 que confirmam isso:

Volume total das traduções na França: 88 994 sendo:

Do inglês	59.105
Do espanhol	2.293
Do alemão	8.486
Do português	667

Esses números foram estabelecidos, segundo Iglesias, a partir da sétima edição do CD-ROM 2000 do *Index Translationum*. Infelizmente, a UNESCO não distingue o país de origem, o que nos impede determinar a origem das traduções da América Latina em relação às da Europa. Independente disto, todas as estatísticas mencionadas demonstram que o volume de tradução a partir do português é incipiente, sobretudo se levarmos em conta que o Brasil é o primeiro país da América do Sul em número de títulos publicados no século XX. E, como afirmamos anteriormente, segundo Pym, é preciso questionar não somente a natureza das traduções do Brasil para se tentar compreender esse fenômeno de invisibilidade” da literatura brasileira em relação àquela dos países hispano-americanos no sistema cultural francês e nos outros sistemas culturais (no mapa mundial das literaturas), mas também sobretudo aquilo que cerca as traduções, como os agentes intermediários, editores ou tradutores.

O Romance Urbano

Começar a análise pelas traduções de romances de Machado de Assis pode-se justificar, pois, como disse Heloisa Barbosa em sua tese sobre obras brasileiras traduzidas em inglês: “*Not only is Machado de Assis the most canonized Brazilian writer [sic], but he is also one of the Brazilian writers who has had the largest number of works translated into english*”⁹⁰.

Na França, como vimos antes, são as obras de Jorge Amado que possuem o maior número de traduções, verdadeiros *best-sellers* internacionais. Machado de Assis, no entanto, continua sendo no século XX um dos escritores mais canonizados no Brasil.

2.1 A tradução mais recente é a mais naturalizante

Se consultarmos a tabela diferencial de títulos de capítulos de *Dom Casmurro* em francês, a tradução de Miomandre (FdM), de 1956, e a retradução de Quint (AMQ), de 1983, constataremos que quarenta e oito, de cento e quarenta e oito capítulos (ou seja, quase um terço), comportam variantes em diversos graus. Partimos da hipótese de que, no geral, os tradutores, além do texto a traduzir, consultam e leem também as traduções que já existem. Anne-Marie Quint, tradutora da edição de 1983, pôde então percorrer, além do texto brasileiro, não somente as traduções existentes (Alemã [1951, 1966], Espanhola [1953], Italiana [1954], Tcheca [1956, 1960], Inglesa [1945, 1980]), como também a tradução de Francis de Miomandre. Tentaremos identificar ao longo da análise se esse aspecto é percebido em sua tradução. Em uma primeira leitura, observamos

⁹⁰ BARBOSA, p. 144, 1994.

que há uma tendência em naturalizar os nomes próprios estrangeiros, no caso brasileiros. É o caso da edição de 1983 (capítulos 20, 25 e 42), na qual o nome “*Capitou*”, da personagem feminina protagonista do romance, que se pronuncia da mesma forma no Brasil, mas que se escreve “*Capitu*”, é grafado segundo as regras do sistema fonológico da língua francesa. A solução dada por Francis de Miomandre foi a de utilizar uma nota de rodapé a partir do capítulo 3: “Pronuncia-se *Capitou* — N.d.T.”, nota que se refere à palavra “*Capitu*” que aparece no texto francês. O título do capítulo 25 “*Au ‘Passeio Publico’*”, da edição de 1956, é traduzido por Miomandre em uma nota no capítulo 23 como “*Jardin Public* — N.d.T.”, mas permanece em português no texto do romance. Evitando esse tipo de notas, a tradutora da edição de 1983 optou pela tradução “*Au Jardin Public*”. Quanto aos títulos “*Pater*” e ao “*notre-père*” para o capítulo 42, a variante pode ter ocorrido devido ao contexto da época, uma vez que na França, até os anos 70, era bastante comum utilizar a língua latina no meio litúrgico.

Com relação a questões religiosas ligadas ao tema e à trama do romance propriamente dita, e que aparecem estilisticamente por meio de um vocabulário metafórico e simbólico, destacamos que nos capítulos 103 e 116 as duas traduções são diferentes. No entanto, nenhuma das versões traduz a expressão idiomática “A felicidade tem boa alma”, apesar de o capítulo 103 invocar imagens de pássaros, de asas ou ainda de céu. O título do capítulo 116, “*Fils d’homme*” na edição de 1983, faz uma alusão direta à Bíblia e é o próprio personagem José Dias quem esclarece: “Jesus é o filho do homem”; saliente-se que o capítulo inteiro gira em torno de entidades bíblicas, anjos e diabos. Nesse caso, AMQ não seguiu nenhum modelo, nem o original brasileiro nem a primeira tradução de Miomandre.

No que se refere aos capítulos 79 e 80, o mesmo título “*Passons au chapitre*” corresponde ao capítulo 79 na edição de 1983 e ao capítulo 80 na edição de 1956. O que poderia levar à confusão acaba sendo explicado pelo próprio texto. A última frase do capítulo da

edição brasileira é “Basta de prefácio ao capítulo; vamos ao capítulo”. Francis de Miomandre escolheu, portanto, intitular seu capítulo 79 “*Préface au chapitre*”, uma vez que Machado de Assis indica que se trata de um prefácio, e seu capítulo 80 “*Passons au chapitre*”, tal como indicado pela última frase “vamos ao capítulo”. A tradução de Anne-Marie Quint é inspirada no texto brasileiro e transmite a impressão de movimento dos verbos do português (ir/vir, *aller/venir*) por meio da escolha dos verbos em francês “*passer*” (passar) e “*venir*” (vir).

Uma última observação pode ser feita sobre o título do capítulo 126: “*En rêvant*” (Sonhando) e “*Méditation*” (Meditação) sugerem uma atmosfera tranquila, enquanto o capítulo inteiro nos mostra um personagem alvoroçado. Além disso, o título brasileiro “Cismando” significa “pensando com insistência”, “ficar absorvido em seus pensamentos”. O título da edição de 1983 se aproxima mais do título da edição francesa de 1956 que do título original, já que o participípio presente brasileiro é inexistente na tradução francesa. A tabela abaixo mostra o que se pode extrair da análise desses títulos:

Títulos de cap. (1956)	Títulos de cap. (1983)
Conservação de nomes estrangeiros	Naturalização de nomes estrangeiros
Explicação dos nomes estrangeiros em notas de rodapé	Ø
Ø	Concordância entre o modelo TS e o FdM
Supressão do vocabulário metafórico de conotação religiosa	Supressão do vocabulário metafórico de conotação religiosa

No que se refere à análise do texto, poderíamos escolher aleatoriamente fragmentos das duas traduções do livro, com intervalo de 47 anos entre uma e outra (contando a partir de 1936, dado que a tradução de Miomandre praticamente não foi modificada em 1956). Essa escolha, entretanto, é determinada pela pertinência

desses fragmentos em relação às nossas hipóteses iniciais, ou seja, “*relevant to the operation which then be performed on them*”⁹¹ e se impondo logicamente segundo o tipo de estudo que desejamos seguir. Baseando-nos, portanto, nos princípios da teoria descritiva, partiremos de traduções, levando em consideração os mesmos fragmentos textuais, ou seja as “soluções”, a fim de confrontá-los com alguns problemas impostos pelos segmentos correspondentes no texto⁹². Como nosso objetivo não é analisar todas as soluções de traduções, e “*seria ingenuidade, entretanto, pensar que uma análise exaustiva de todo problema textual é viável*”⁹³, começaremos por observar e analisar diferentes fragmentos cuja escolha seguirá inicialmente os princípios da narratividade, tais como início e fim (primeiro e último capítulos), e em seguida, de um ponto de vista pragmático e funcional, segundo as especificidades do texto, o que faz parte do corpo do romance. Selecionaremos, na medida do possível, as passagens narrativas e/ou dialógicas que revelam qualquer indício que possa permitir descobrir as estratégias empregadas pelos tradutores. Passemos então ao exame do *incipit* e do epílogo do romance *Dom Casmurro*. Por se tratarem de capítulos com uma a duas páginas no máximo, serão integralmente reproduzidos abaixo:

1, DU TITRE (FdM, 1956)

Une de ces dernières nuits, comme je rentrais de la ville à Engenho Novo, je rencontrai dans le train de la ‘Centrale’ un jeune homme de mon quartier, que je connaissais pour l’avoir déjà vu et salué. Il me donna un coup de chapeau, s’assit auprès de moi, me parla de la lune et du ministère, et finit par me réciter des vers. Le voyage était court, et il se peut bien que les vers ne fussent pas tout à fait mauvais. Néanmoins, comme

⁹¹ TOURY, Gideon. *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995, p. 88.

⁹² Ibid., p. 89.

⁹³ LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. [2011]. “Sobre a descrição de traduções”, tradução Marie-Hélène Torres e Lincoln Fernandes, p. 206.

j'étais fatigué, il m'arriva de fermer les yeux trois ou quatre fois: ce qui suffit pour qu'il interrompît sa lecture et remit les vers dans sa poche.

— Continuez ! lui dis-je, me ressaisissant.

— J'ai fini ! murmura-t-il.

— Ils sont fort bons.

Je le vis faire un geste pour les tirer une seconde fois de sa poche, mais ce ne fut qu'un geste: il était vexé. Le lendemain, il disait de moi pis que pendre, et il finit par me surnommer Dom Casmurro. Mes voisins qui ne trouvaient pas leur goût mes allures de solitaire et de silencieux, firent un sort au sobriquet, qui finalement me resta. Je ne me troublai pas pour si peu. Je racontai l'anecdote à mes amis de la ville, et eux, par plaisanterie, m'appellent ainsi, certains même dans leurs lettres: 'Dom Casmurro, j'irai dîner dimanche avec vous'. — 'Je vais à Pétropolis, Dom Casmurro; toujours dans la maison de la Rhenania: lâchez donc cette caverne d'Engenho Novo, et venez passer une quinzaine avec moi'. — 'Mon cher Dom Casmurro, ne croyez pas que je vous dispense du théâtre demain. Venez et vous coucherez ici, en ville. Je vous offre la loge, je vous offre le souper, je vous offre le lit. Il n'y a que la jolie fille que je ne puisse vous offrir'.

Ne consultez pas de dictionnaires. Casmurro n'est pas pris ici dans le sens qu'ils donnent à ce mot, mais dans l'acception vulgaire d'homme silencieux et absorbé. Dom a été ajouté par ironie, comme pour me donner des prétentions nobiliaires. Et tout cela parce que, l'autre jour, je dormais un peu ! Aussi bien n'ai-je point trouvé de meilleur titre pour mon récit; s'il ne m'en vient pas d'autre d'ici la fin du livre, nous garderons celui-là. Mon poète du train saura ainsi que je ne lui garde pas rancune. Et, pour un peu, comme le titre est de lui, il pourra penser que l'œuvre l'est aussi. Certains livres doivent à leurs auteurs, tout juste, leurs titres; et d'autres même pas cela.

1, DU TITRE (AMQ, 1983)

Un de ces soirs, comme je revenais de la ville à Engenho Novo, je rencontrai dans le train qui part de la Gare Centrale, un jeune homme de mon quartier, que je connais de vue et qui hôte son chapeau quand il me croise. Il me salua, s'assit auprès de moi, me parla de la lune et du ministère, et finit par me réciter des

vers. Le voyage était bref, et peut-être les vers n'étaient-ils pas tout à fait mauvais. Néanmoins, comme j'étais fatigué, il m'arriva de fermer les yeux trois ou quatre fois; il n'en fallut pas plus pour qu'il interrompît sa lecture et rentrât ses vers dans sa poche.

Continuez! dis-je en m'éveillant.

J'ai fini! murmura-t-il.

Ils sont très bons.

Je le vis faire un geste pour les tirer à nouveau de sa poche, mais ce ne fut qu'un geste; il était vexé. Le jour suivant, il se mit à me dénigrer, me traitant de tous les noms, et finit par me surnommer Dom Casmurro, autrement dit, Monsieur du Bourru. Les voisins qui n'aiment pas mes habitudes de reclus taciturne, répandirent le sobriquet, qui a fini par me rester. Je n'allais pas me fâcher pour cela. J'ai raconté l'anecdote à mes amis de la ville, qui m'appellent ainsi en manière de plaisanterie, certains même dans des billets: 'Monsieur du Bourru, j'irai dîner chez vous dimanche'. — 'Je vais à Pétropolis, Monsieur du Bourru; toujours dans la même maison, à Renania; quitte donc un peu ta caverne d'Engenho Novo, et viens passer une quinzaine là-bas avec moi'.

— 'Cher Monsieur du Bourru, ne pensez pas que je vous dispense de théâtre demain; venez et vous dormirez ici en ville; je vous offre une loge, je vous offre le thé, je vous offre un lit; mais je ne vous offre pas de fille'.

N'allez pas consulter les dictionnaires. Bourru n'a pas dans mon cas le sens qu'ils lui donnent, mais celui, plus populaire, d'homme taciturne et renfermé. Monsieur du a été ajouté par ironie, comme pour m'imputer des prétentions nobiliaires. Tout cela pour avoir somnolé! D'ailleurs je n'ai pas trouvé de meilleur titre pour mon récit; s'il ne m'en vient pas d'autre d'ici la fin du livre, celui-ci lui restera. Mon poète du train saura ainsi que je ne lui garde pas rancune. Et avec un petit effort, comme le titre est de lui, il pourra penser que l'œuvre est de lui. Il y a des livres qui ne doivent pas autre chose à leurs auteurs; quelques-uns ne leur doivent même pas cela.

CAPÍTULO I, DO TÍTULO (MdA)

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Comprimontou-me, sentou-se

ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos poder ser que não fôsem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vêzes; tanto bastou para que êle interrompesse a leitura e metesse os versos no bôlso.

Continue, disse eu acordando.

Já acabei, murmurou êle.

São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bôlso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me *Dom Casmurro*. Vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguiei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e êles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: ‘Dom Casmurro, domingo vou jantar com você’. — ‘Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia; vê se deixas essa caverna do engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo’. — ‘Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou moça’.

Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que êles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai êste mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.

No que se refere ao primeiro capítulo, se observarmos o modelo textual (parágrafos, diálogos), notamos que há o mesmo número de parágrafos e a mesma maneira de apresentação dos diálogos, com travessões. Em relação à tradução de FdM, podemos especular sobre o modelo que ele seguiu, já que a sua tradução é a

primeira tradução francesa de *Dom Casmurro*. Todavia, já existia uma outra tradução (italiana), anterior (seis anos)⁹⁴. Sem saber se ele teve acesso a esse texto, apenas podemos afirmar que seguiu o modelo do texto brasileiro de Machado de Assis.

Se considerarmos a primeira frase, temos uma diferença temporal entre as duas traduções, “*que je connaissais*” (FdM) (“que eu conhecia”) e “*que je connais*” (AMQ) (“que eu conheço”). Comparando com o texto brasileiro⁹⁵, “que eu conheço”, podemos afirmar que esse é o modelo seguido por AMQ. Porém, numa proposição como “*pour qu’il interrompît sa lecture et rentrât ses vers dans sa poche*” (AMQ) (“para que ele interrompesse sua leitura e devolvesse seus versos no bolso”), e “*pour qu’il interrompît sa lecture et remit les vers dans sa poche*” (FdM) (“para que ele interrompesse sua leitura e recolocasse os versos no bolso”), exceto pela mudança de sinonímia verbal, o tempo do imperfeito do subjuntivo não se impõe tanto em francês, contrariamente ao português que exige o pretérito imperfeito do subjuntivo. A tradutora seguiu então o modelo de FdM, pois poderíamos perfeitamente utilizar em francês o presente do subjuntivo “*pour qu’il interrompe sa lecture et rentre/remette ses vers dans sa poche*”. O efeito seria certamente menos literário, tanto como nesses fragmentos da pena de Machado de Assis.

Na frase “*Néanmoins, comme j’étais fatigué, il m’arriva de*” [“Porém, como eu estava cansado, sucedeu que”], podemos afirmar novamente que AMQ seguiu o modelo de FdM, pois a ordem é completamente outra no texto brasileiro: “Sucedeu, porém, que,

⁹⁴ Informação obtida no serviço de documentação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Brasil. As referências da edição italiana, infelizmente, são incompletas (não há informações sobre o tradutor): Roma/Itália, Instituto Cristoforo Colombo, 1930.

⁹⁵ O texto brasileiro ao qual nos referimos ao longo da análise é o das edições W. M. Jackson publicado em 1962, em São Paulo. Esse texto é compatível com a primeira edição de *Dom Casmurro* utilizada por AMQ e, provavelmente, foi o referente de FdM.

como eu estava cansado”. Tal ordem também é totalmente possível em francês. Procedendo assim, podemos saber em que momento o segundo tradutor, no caso AMQ, seguiu o modelo francês traduzido e em que momento seguiu o texto brasileiro. Na verdade, parece que ela trabalha com os dois. Continuando a análise no nível do discurso, observemos os nomes próprios desse primeiro capítulo. FdM traduziu “*la Centrale*”, entre aspas no seu texto e sem mais explicações, enquanto AMQ optou por “*Gare Centrale*”, da mesma forma que optou por “*Monsieur du Bourru*” para “Dom Casmurro”, enquanto FdM conservou o nome brasileiro. A tradutora faz, na verdade, uma tradução explicativa. Há, portanto, uma diferença de comportamento em relação aos nomes próprios: o texto de FdM é mais pitoresco do que o de AMQ no sentido em que ele traz para seu texto palavras estrangeiras. Podemos nos questionar se essa forma de lidar com os nomes próprios é seguida em outros níveis, como, por exemplo, no nível dos discursos dos personagens. Existiria uma busca pelo pitoresco, pelo exótico, na oralidade, uma vez que a linguagem dos personagens representa personagens-típicos da época no Brasil?

Vejamos o último capítulo do romance.

148, EH BIEN! ET LE RESTE? (FdM, 1956)

Maintenant, pourquoi est-ce qu'aucune de ces capricieuses ne m'a fait oublier la première bien-aimée de mon cœur? Peut-être parce qu'aucune n'avait ces yeux de ressac, aucune ces yeux de gitane oblique et dissimulée. Mais ceci n'est pas, à proprement parler, le reste du livre. Le reste est de savoir si la Capitu de la plage de Gloria était déjà dans celle de Matacavallos, ou si celle-ci ne devint la seconde Capitu que par l'effet de quelque circonstance accidentelle. Jésus, fils de Sirach, s'il avait connu mes premières jalousies, m'aurait dit, comme dans son chapitre IX, verset 1: 'Ne sois pas jaloux de ta femme, afin qu'elle ne se mette pas à te tromper avec la malice qu'elle aura apprise de toi!' Mais je crois qu'il n'en fut rien, et tu en conviendras avec moi; si tu te souviens bien de Capitu enfant, tu reconnaîtras que la seconde Capitu était dans la première, comme le fruit sous écorce.

Eh bien ! quelle que soit la solution, une chose demeure, et c'est la somme des sommes ou le reste des restes, à savoir que ma première amie et mon meilleur ami, qui me portaient tous deux tant d'affection, et que j'aimais tant aussi, le destin a voulu qu'ils finissent par s'unir et me tromper... Que la terre leur soit légère! Passons à l'Histoire des Faubourgs.

148 , Bon, et la fin ? (AMQ, 1983)

Maintenant, pourquoi aucune de ces amies volages ne m'a-t-elle fait oublier la première que mon cœur avait aimée? Peut-être parce qu'aucune n'avait ces yeux de ressac, ni ce regard de bohémienne, oblique et dissimulé. Mais ce n'est pas exactement là la fin du livre. La fin consiste à savoir si la Capitou de la plage de Gloria était déjà dans celle de Matacavalos, ou si celle-ci fut changée en celle-là sous l'effet de quelque événement incident. Jésus, fils de Sirach, s'il avait connu mes premiers accès de jalousie, m'aurait dit, comme dans son chapitre IX, verset 1: 'Ne sois pas jaloux de ta femme, pour qu'elle ne se mette pas à te tromper à cause de la malice qu'elle aura apprise de toi!' Mais je crois que non, et tu seras d'accord avec moi, lecteur; si tu te rappelles bien Capitou enfant, tu devras reconnaître que l'une était dans l'autre, comme le fruit dans l'écorce.

Bon, quelle que soit la solution, une chose demeure, et c'est la somme des sommes ou la fin des fins, à savoir que le destin a voulu que ma première amie et mon plus grand ami, si aimants tous deux et si aimés aussi, finissent par s'unir et me tromper... Que la terre leur soit légère! Passons à l'Histoire des Faubourgs.

Capítulo CXLVIII, E bem, e o resto? (MdA)

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fêz esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíca e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitou da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: 'Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se

mêta a enganar-te com a malícia que aprender de ti'. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos Subúrbios*.

O título do último capítulo foi traduzido por AMQ como “*Bon, et la fin*”, já FdM, à imagem do texto brasileiro, conservou “*Eh bien! Et le reste*”. A escolha de AMQ implica um momento definitivo e conclusivo, enquanto o texto brasileiro mantém a ambiguidade, pois não há um fim pressentido, apenas o narrador interrompe seu discurso, sem ser para todos um fim em si. Aqui, portanto, AMQ não seguiu nenhum dos dois modelos, nem quando ela adiciona “*lecteur*” (“leitor”) na frase “*et tu seras d'accord avec moi, lecteur*” (“e você concordará comigo, leitor”). Trata-se, assim como no primeiro capítulo com o acréscimo de “*Dom Casmurro, alias, Monsieur du Bourru*”, de uma tradução explicativa por aposição, com o objetivo de tornar o texto (ele é?) mais claro quando lido. Em seguida, vejamos como os tradutores traduziram uma das passagens de *Dom Casmurro* mais conhecidas pelos brasileiros: “*aucune n'avait ces yeux de ressac, aucune ces yeux de gitane oblique et dissimulée*” (FdM); “*aucune n'avait ces yeux de ressac, ni ce regard de bohémienne, oblique et dissimulé*” (AMQ).

AMQ se apropria do texto e dá, antropofagicamente, o olhar “obliquo e dissimulado”. Podemos nesse estágio da análise, começar a avançar em algumas tendências conforme a análise desses dois capítulos:

Tradução de FdM (1956)	Tradução de AMQ (1983)
Conservar um estilo literário	Conservar um estilo literário
Conservar os nomes estrangeiros	Naturalizar os nomes estrangeiros
Utilização do TO como modelo	Utilização do TT e do TO como modelo
Ø	Tradução (acréscimo) explicativa
+ pitoresco (exotização)	— pitoresco (naturalização)

Por último, no que se refere ao corpo do romance e a partir da análise desses dois capítulos, observamos que AMQ segue, frequentemente, o modelo de FdM. Por exemplo, no capítulo 49, ela usa “*en palissandre*” como FdM, o que corresponde no texto brasileiro à “jacaranda”⁹⁶. No entanto, jacarandá, madeira tropical buscada na marcenaria de luxo, é uma palavra utilizada na língua francesa. O modelo seguido é evidente. O mesmo ocorre quando AMQ intitula o capítulo 51 tal como o de FdM, “*Entre chien et loup*”, correspondente ao título brasileiro “Entre luz e fusco” e que, contrariamente à tradução francesa, não é uma expressão idiomática.

Quanto ao título, *Dom Casmurro* foi preservado em ambas as duas traduções. No entanto, o texto de AMQ traz, como observamos, uma tradução explicativa desde o primeiro capítulo, qual seja, “*Dom Casmurro, autrement dit, Monsieur du Bourru*”. Essa fórmula será repetida várias vezes em seu texto, a exemplo dos capítulos 56 e 145, para citar apenas dois. O fato de AMQ ter conservado o título do romance brasileiro em sua tradução revela o caráter estrangeiro do romance, pelo menos à primeira vista. Então por que a tradutora naturalizou o nome do protagonista no interior da narrativa? Trata-se certamente da mesma escolha que governou a tradução fonológica de “*Capitou*”, qual seja, como anunciamos na análise do primeiro capítulo, a de naturalizar os nomes estrangeiros, o que tem por efeito inserir o romance no sistema cultural francês. Sua estratégia quanto

⁹⁶ Jacarandá é “impropriamente chamada de *palissandre*”, conforme o dicionário *le Petit Robert*, sobre “Jacaranda”.

ao tratamento dos nomes próprios não é, contudo, homogênea, pois, por um lado, se traduz o apelido “*la Tortue*”, no capítulo 3 — FdM mantém o apelido brasileiro “Tartaruga”, acompanhado de uma nota, “*La Tortue (sobriquet)*” [Tartaruga (apelido)] —, por outro, conserva “Bentinho”, que em francês se lê “*Bentino*” em vez de “*Bentigno*”, como no original brasileiro. É muito difícil, portanto, delinear uma tendência, uma vez que a tradutora trata os nomes próprios às vezes grafando-os como estão em português, outras vezes dando a eles um “toque” francês, ou seja, traduzindo-os. De qualquer maneira, a tendência é a de apagar, tanto quanto possível, o caráter estrangeiro, e logo importado, desses nomes:

Tradução de FdM (1956)	Tradução de AMQ (1983)
Colocar uma nota de rodapé para os nomes estrangeiros, traduzindo-os	Inserir os nomes estrangeiros no sistema cultural francês
Manter o caráter estrangeiro nos nomes próprios	Retirar o caráter estrangeiro dos nomes próprios

Uma das características de Machado de Assis, como destacou Roger Bastide em sua introdução à tradução de *Quincas Borba* (1955), é o fato de ele se dirigir frequentemente ao leitor, verdadeiro personagem dos seus romances, seja chamando-o explicitamente “Leitor amigo”, no cap. 41, ou ainda “leitora caríssima”, no cap. 57. Nesse caso, o modelo é seguido por ambos os tradutores, seja se dirigindo ao leitor implicitamente por meio de um tratamento informal “tu” — nesse caso, os tradutores usam estratégias diferentes. Por exemplo, no primeiro e no último capítulos, o leitor é chamado:

1º Capítulo	Último Capítulo
“Ne consultez pas de dictionnaire”	“tu en conviendras avec moi” (FdM)
“Nallez pas consulter les dictionnaires”	“tu seras d'accord avec moi, lecteur” (AMQ)
“Não consultes dicionários”	“tu concordarás comigo” (MdA)

O tratamento do leitor-personagem é, na maioria das vezes, informal em Machado de Assis⁹⁷, uma vez que as relações entre amigos são mais informais. No primeiro capítulo, AMQ seguiu o modelo de FdM, pois é o único momento em que os tradutores utilizam o tratamento formal (uso do “vous”). Mas em outros momentos, AMQ seguirá o modelo brasileiro informal (uso do “tu”), como no capítulo 42 “*Ne dis pas, lecteur*” (Não digas, leitor) acrescentando mais uma vez “*lecteur*”, confirmando a estratégia do acréscimo explicativo.

Examinemos agora as notas de rodapé das duas traduções francesas de *Dom Casmurro*, notas geralmente introduzidas pelos tradutores para solução de problemas de ordem cultural.

No capítulo 12, uma comparação é feita nas duas traduções, correspondendo a “Fez-se côr de pitanga”⁹⁸ à qual, como bem apontou FdM em nota, faz referência a uma frutinha vermelha originária do Brasil:

(Nessa passagem, Capitu e Bentinho contam um ao outro seus sonhos)

FdM	AMQ
<p>“Un jour, Capitu remarqua la différence, en disant que les siens étaient plus beaux que les miens. Après un instant d’hésitation, je lui répondis qu’ils étaient comme la personne qui rêvait... Elle devint rouge comme une pitangue (1).”</p> <p>(1) Nous dirions: “Comme une pivoine”. La pitangue est un petit fruit du Brésil, extrêmement rouge. — N. du T.</p>	<p>“Un jour, Capitou remarqua la différence et me dit que les siens étaient plus jolis que les miens; après quelque hésitation, je lui déclarai qu’ils étaient comme la personne qui rêvait... Elle devint comme cerise des Antilles.”</p>

⁹⁷ Machado de Assis às vezes trata o leitor formalmente e, nesse caso, é seguido pelos tradutores. Ver capítulo 48.

⁹⁸ “Pitanga” é uma palavra de origem indígena do Brasil, do Tupi significa “vermelho”. Cf. *Dicionário Aurélio*.

Essa expressão é traduzida como “*Elle devint rouge comme une pitangue*” (“Ela ficou vermelha como uma pitanga”) por FdM, que acrescenta a nota “*Nous dirions: ‘comme une pivoine’*” (“Nós diríamos: ‘como uma peônia’”). O efeito do neologismo acentua o caráter exótico atribuído à fruta em questão e à comparação, e a nota de rodapé mostra a expressão idiomática correspondente na cultura francesa. A estratégia de FdM é interessante, pois ao mesmo tempo em que se nega a ligar seu texto a elementos culturais conhecidos na cultura francesa, aproxima-o por meio de notas. O que se pode afirmar é que o tradutor manteve o caráter estrangeiro do texto buscando naturalizar uma fruta que não representa nada na cultura francesa. Quanto à tradução de AMQ “*Elle devint comme une cerise des Antilles*” (“Ela ficou como uma cereja das Antilhas”), ela sugere, da mesma forma que a expressão brasileira, a cor vermelha, que FdM menciona expressamente, pelo emprego de “*cerise*”. A comparação conserva também uma traço de caráter exótico, mas não mais brasileiro desta feita. O fato de a tradutora ter optado por “uma cereja das Antilhas” e não por uma eventual “cereja do Brasil” não modifica o impacto exótico da origem da fruta, mas modifica a referência ao texto intrinsecamente brasileiro. Sua estratégia de seleção faz uma correlação com a cultura francesa, sendo as Antilhas simbolicamente mais conhecidas no imaginário francês que o Brasil.

Um outro neologismo aparece na tradução de FdM “*Elle portait des souliers bas, en duraque*”, no capítulo 13:

(Nessa passagem, Bentinho descreve Capitu)

FdM	AMQ
<i>Elle portait de souliers bas, en duraque (1), assez usés, qu'elle avait raccommodés elle-même.</i>	<i>Elle portait de vieux souliers plats de forte toile, qu'elle avait reprisés elle-même.</i>
<i>(1) Tissue très solide, dont on faisait alors les chaussures de femmes. — N. du T.</i>	

Essa expressão vem acompanhada novamente de uma nota de rodapé: “*Tissu très solide dont on faisait alors les chaussures de femmes*” (“Tecido muito resistente com o qual se fazia os sapatos das mulheres”). Utilizando a mesma estratégia, AMQ, que não mantém a referência ao texto estrangeiro brasileiro, preferiu traduzir para “*Elle portait de vieux souliers plats en forte toile*” (“Ela calçava sapatos velhos e baixos feitos de uma lona resistente”), aproximando, assim, a descrição de um objeto comum na cultura francesa. Observemos também que ela reforça a solidez pela escolha do substantivo “*soulier*” que por definição tem uma sola mais resistente que “*chaussure*”. A tradutora trabalha um pouco diferente no capítulo 15:

(Diálogo do pai de Capitu, Pádua, que se dirige ao jovem Bentinho para mostrar a ele uma gaiola com pássaros)

FdM	AMQ
“ <i>Est-ce que vous avez vu mon gaturamo (1)? Il est là-bas, au fond. Je venais justement chercher la cage. Venez voir</i> ”.	“ <i>Avez-vous déjà vu mon tangara-bouvreuil? Il est là au fond. J’allais justement chercher la cage</i> ”.
(1) <i>Gaturamo: nom d’un petit oiseau des Tropiques.</i>	

Na verdade, AMQ traduziu para “*Avez-vous déjà vu mon tangara*⁹⁹ — *bouvreuil*¹⁰⁰? *Il est là au fond. J’allais justement chercher la cage*”. A formação neológica do nome composto, tão pouco usada por AMQ, tem um efeito duplo: um impulso em direção à América do Sul — note-se que MdA utiliza “gaturamo”¹⁰¹ no texto brasileiro

⁹⁹ O Tangará é uma ave da América do Sul de cores brilhantes. Cf. Dicionário *Petit Robert*. O Tangará pertence à família dos pipídras. Cf. *Dicionário Aurélio*.
¹⁰⁰ O “bouvreuil” é um pássaro coberto de penas cinzas e com peito vermelho e preto. Cf. Dicionário *Petit Robert*.
¹⁰¹ “Gaturamo” é uma palavra de origem Tupi que designa um pássaro pertencente à família dos traupídeos. São pássaros pequenos, dorso azul e verde, pescoço

— e é ao mesmo tempo uma referência a uma espécie de pássaro conhecida das florestas francesas. A tradutora apresenta sempre uma tendência a aproximar os elementos particularmente brasileiros, logo estrangeiros, da cultura francesa, empregando, como no exemplo, o nome de dois pássaros que são encontrados nos dicionários da língua francesa. Contudo, a aliança “*tangara-bouvreuril*” não informa muito mais, de um ponto de vista cultural, sobre a espécie e a origem do pássaro que o neologismo “gaturamo” utilizado por FdM, que é acompanhado, como sempre, de uma nota: “nome de um pequeno pássaro dos Trópicos”. Portanto, algumas tendências seguidas pelos tradutores podem ser destacadas:

Tradução de FdM (1956)	Tradução de AMQ (1983)
Tendência a criar neologismos para elementos culturais existentes na cultura receptora, a cultura francesa	Tendência a utilizar expressões, idiomáticas ou não, existentes na cultura receptora, a cultura francesa
Tendência a colocar notas de rodapé para todas as palavras estrangeiras	Ø
Tendência à exotização do texto	Tendência à naturalização do texto

Continuando a explorar as notas de rodapé, quando um nome de lugar bem específico, tal qual “Passeio Público”, no capítulo 25, aparece no texto brasileiro:

(“*Nous entrâmes dans le Passeio Publico*”), FdM conserva a expressão brasileira, com ou sem nota, como nesse caso, sem separá-la do texto com itálico, aspas ou outros — exceto por “*Centrale*”, como vimos no primeiro capítulo. Já AMQ traduz “Passeio Público” por “*Jardin Public*” (“*Nous entrâmes au Jardin Public*”), o que remete a um lugar conhecido na cultura francesa. O mesmo acontece com

amarelo, apreciado sobretudo em viveiros ou em gaiolas por seu canto e por suas cores. Cf. *Dicionário Aurélio*.

alguns nomes de personagens em que o tratamento é totalmente brasileiro, como a utilização de diminutivos que denota um caráter afetivo e informal: por exemplo, “nhonho” no texto brasileiro, no capítulo 87. Para esse traço de caráter afetivo, FdM utiliza uma nota “Diminutivo familiar de Senhor” e AMQ escolhe traduzir por “*Monsieur*” (Senhor), perdendo a informalidade e naturalizando o personagem por identificação. Do mesmo modo, a relação de intimidade que existe entre os personagens Dona Glória e tio Cosme, irmão e irmã, é marcada por um registro mais familiar (capítulo 3):

(Nesse diálogo, o irmão e a irmã discutem as relações entre Capitu e Bentinho)

FdM	AMQ	MdA
— (sic) <i>N'oubliez pas qu'ils ont été élevés ensemble, depuis cette grande inondation, il y a dix ans, où la famille Padua a tant perdu: c'est de là que viennent nos relations. Alors, je devrais croire?... <u>Mon frère Cosme</u>, que vous en semble?</i>	— (sic) <i>N'oubliez pas qu'ils ont été élevés ensemble, depuis cette grande inondation, il y a dix ans, où la famille Padua a tant perdu; c'est de là que datent nos relations. Devrais-je donc croire?... <u>Cosme, mon frère</u>, qu'en pensez-vous?</i>	— (sic)Não esqueça que foram criados juntos, desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações. Pois eu hei de crer?... <u>Mano Cosme</u> , você que acha?

Dona Glória chama Cosme de “Mano”, forma hipocorística de “irmão”. Os dois tradutores ignoram essa intenção afetiva e deixam o diálogo muito formal: “*Mon frère Cosme*” (“Meu irmão Cosme”), em FdM, e “*Cosme, mon frère*” (“Cosme, meu irmão”) em AMQ. O registro é ainda mais literário em AMQ quando ela intitula o capítulo 40 “*Une cavale*”¹⁰², enquanto MdA utiliza o registro da língua corrente “Uma égua”, que FdM mantém como “*Une jument*”. Uma das

¹⁰² Segundo o Dicionário *Petit Robert*, “*cavale*” é uma égua de raça, poeticamente falando.

hipóteses dessa escolha vem talvez do fato de que AMQ é professora de literatura. Voltando ao tratamento dos personagens, a forma de se referir aos trabalhadores domésticos muda para cada tradutor:

FdM	AMQ	MdA
<i>“On enverra un noir”</i>	<i>“Nous enverrons un esclave”</i>	<i>“Manda-se lá um prêto”</i>

A referência à raça negra desaparece em AMQ, talvez pela vontade de manter distância de qualquer alusão racial subjacente; no entanto, MdA, ele próprio mestiço, não hesita em utilizar “prêto”, reflexo da sociedade escravocrata¹⁰³ da época. Se examinarmos as intervenções nos diálogos dos trabalhadores domésticos, observamos que perdem suas características, isso quer dizer que suas falas não correspondem ao registro de língua que lhes é próprio, muitas vezes melhoradas e transformadas num francês mais culto. Vejamos, por exemplo, essa cena do capítulo 18 entre Capitu e Bentinho:

FdM	AMQ	MdA
<p><i>Nous nous étions mis à la fenêtre; un Noir, un marchand de gâteaux de coco, qui depuis un moment criait sa marchandise, s'arrêta devant nous et demanda:</i></p> <p>— <i>Ma petite demoiselle, vous voulez des gâteaux de coco aujourd'hui?</i></p> <p>— <i>Non! Répondit Capitu.</i></p> <p>— <i>Bon ça! Le gâteau de coco!</i></p> <p>— <i>Laisse-nous donc! répondit Capitu, gentiment.</i></p>	<p><i>Nous nous étions approchés de la fenêtre; un nègre qui, depuis quelques temps, proposait aux passants des macarons de noix de coco, s'arrêta devant nous et demanda:</i></p> <p>— <i>Tu veux des macarons, aujourd'hui, petite demoiselle?</i></p> <p>— <i>Non, répondit Capitu.</i></p> <p>— <i>C'est bon la noix de coco.</i></p> <p>— <i>Va-t'en, répliqua-t-elle sans acrimonie.</i></p>	<p>Tinhamos chegado à janela; <u>um</u> prêto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:</p> <p>— <u>Sinhazinha</u>, qué cocada hoje?</p> <p>— Não, respondeu Capitu.</p> <p>— Cocadinha tá boa.</p> <p>— Vá-se embora, replicou ela sem rispidez.</p>

¹⁰³ Lembramos que a abolição da escravidão aconteceu em 13 de maio de 1888.

Além de encontrar “*nègre*” em AMQ e “*Noir*” em FdM e a escolha de “acrimonie” (acrimónia) por AMQ, que reforçam mais uma vez o lado literário de sua tradução, observamos que o vendedor ambulante de biscoitos secos de coco se exprime de forma muito popular, pois ele diz “qué” em vez de “quer” ou “tá” em vez de “está”, elide o artigo “a” antes de “cocadinha” e utiliza dois diminutivos intimistas por essência, “sinhazinha” e “cocadinha”. Os tradutores colocam na boca dele uma linguagem sem desvios à norma padrão francesa, perdendo as características da oralidade popular brasileira. A oralidade desses personagens é sistematicamente dissolvida em um registro culto, parecido com o da língua escrita, e se confunde, assim, com a oralidade expressa por outros personagens do romance. Alguns esforços para manter a expressão oral popular dos trabalhadores domésticos não provocam no texto, de forma alguma, o efeito esperado:

(Um escravo na casa de Dona Sancha vem advertir Bentinho de que Escobar se afogava, cap. 121)

FdM	AMQ	MdA
“On vous appelle!...C'est Monsieur, en nageant!... Monsieur! ...Il est mort! ...”	“Faut y aller...monsieur nager, monsieur mourir.”	“Para ir lá... Sinhô nadando, sinhô morrendo”.

FdM ignora as lacunas da linguagem do escravo-doméstico — “sinhô” por “senhor”; “nadando” (*nageant*) et “morrendo” (*mourant*) —, enquanto AMQ, não conjugando os verbos, ou seja, simplificando a sintaxe francesa¹⁰⁴, encontra uma solução ao problema da tradução. “*Faut y aller*” pertence também à língua falada uma vez que não tem

¹⁰⁴ Cf. *Petit Robert*, artigo “*nègre*”.

sujeito. Por outro lado, nos dois textos traduzidos, a utilização de “*Madame*” pelo cocheiro da família, escravo da casa, que utiliza o diminutivo “*nha*” para “*senhora*” no texto brasileiro, deixa o diálogo formal e o naturaliza. Daí, observarmos algumas tendências:

Tradução de FdM (1956)	Tradução de AMQ (1983)
Tendência a inserir palavras brasileiras no texto francês de forma a mostrar o caráter estrangeiro do romance	Tendência a não inserir palavras brasileiras no texto francês e a encontrar uma correspondência linguística e cultural no sistema francês
Tendência a manter relações formais nos diálogos	Tendência a manter relações formais nos diálogos
Ø	Tendência a utilizar um registro mais literário
Tendência a suprimir a linguagem popular e familiar utilizada nos diálogos pelos trabalhadores domésticos	Tendência a suprimir a linguagem popular e familiar utilizada nos diálogos pelos trabalhadores domésticos
Tendência a não mostrar a diferença entre a língua escrita e a oral	Tendência a não mostrar a diferença entre a língua escrita e a oral

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas um dos mais interessantes, porque mostra diretamente o conceito de tradução subjacente, é a nota de rodapé de FdM no capítulo 34: “*Mot spécifiquement portugais, intraduisible. C’est la délectation de la mélancolie (note du traducteur)*” (Palavra especificamente portuguesa, intraduzível. É o deleite da melancolia) (nota do tradutor):

(Depois do primeiro beijo de Capitu e Bentinho, Bentinho sente que se tornou homem)

FdM	AMQ	MdA
<p>— Je suis un homme...</p> <p>Lorsque je répétais ce mot pour la troisième fois, je pensai au séminaire, mais comme on pense à un danger passé, à un malheur évité, à un cauchemar évanoui; tous mes nerfs me disaient que les hommes ne peuvent être des prêtres. Mon sang était du même avis. J'eus de nouveau la sensation des lèvres de Capitou. Peut-être abusé-je un peu de ces réminiscences oscultrices... <u>mais c'est cela même, la saudade</u> 1, c'est de passer et de repasser dans le vieux chemin des souvenirs...</p>	<p>— Je suis un homme!</p> <p>Quand je répétais cela pour la troisième fois, je pensai au séminaire, mais comme on pense à un danger passé, à un mal avorté, à un cauchemar terminé; tous mes nerfs me dirent que les hommes ne sont pas des prêtres. Mon sang était du même avis. Encore une fois, je sentis les lèvres de Capitou. J'abuse peut-être un peu de mes réminiscences du baiser; <u>mais la nostalgie c'est justement cela</u>; ce sont les souvenirs anciens qui passent et repassent.</p>	<p>— Sou homem!</p> <p>Quando repeti isto, pela terceira vez, pensei no seminário, mas como se pensa em perigo que passou, um mal abortado, um pesadelo extinto; todos os meus nervos me disseram que homens não são padres. O sangue era da mesma opinião. Outra vez senti os beijos de Capitou. Talvez abusou pouco das reminiscências osculares; <u>mas a saudade é isto mesmo</u>; é o passar e repassar das memórias antigas.</p>

Na verdade, FdM faz referência aqui à palavra “saudade” que destaca em *italico* para mostrar sua força. O tradutor admite explicitamente em nota que há, às vezes, casos de intraduzibilidade. Isso provavelmente explicaria o fato de ele inserir tanto quanto possível os termos e as expressões brasileiras em sua tradução, exceto pelo fato de ele dar ao texto um caráter de texto estrangeiro e, por extensão, de texto traduzido. Essa estratégia de tradução se revela de forma oposta em AMQ, que tenta ao máximo fazer parecer que não se trata de uma tradução; traduziu “saudade” por “*nostalgie*” (nostalgia). Nunca usa notas de rodapé para explicar um termo estrangeiro, traduzindo-o quando possível para um termo ou para uma expressão da cultura francesa. E quanto se aventura a fazer alguma revelação em notas — ela o faz 14 vezes —, é sempre com o objetivo de contextualizar e explicar o histórico de um lugar ou a

biografia de um personagem histórico. Vejamos alguns fragmentos textuais que ilustram essas observações:

Chap. 18	Chap. 54
<p><i>“Capitou, si elle avait pu l’accomplir, ne m’aurait pas fait embarquer sur le paquebot pour me faire fuir; elle aurait aligné une file de canots d’ici jusque là-bas, et moi, en ayant l’air d’aller à la forteresse de Laje (1) sur un pont flottant, je serais allé en réalité jusqu’à Bordeaux, laissant ma mère m’attendre sur la plage.”</i></p> <p>(1) Ilot situé au milieu de la barre de Guanabarra, à l’entrée de la baie de Rio de Janeiro, faisant référence à la “forteresse de Laje”.</p>	<p><i>“Cette rage d’écrire, quand elle vous prend à cinquante ans, ne vous lâche plus. Quand on est jeune, il est possible d’en guérir; et sans aller plus loin, ici même au séminaire un de mes camarades avait composé des vers, la manière de Junqueira Freire (1), dont le livre de moine-poète avait paru récemment.”</i></p> <p>(1) Poète brésilien, qui avait publié le recueil <i>Inspiration du cloître</i> en 1855 après une malheureuse expérience monastique”, faisant référence à “Junqueira Freire”.</p>

Paradoxalmente, então, AMC coloca em suas notas a marca do tradutor (tradutora) e a do caráter estrangeiro do romance. Se essa não for a intenção, representa todavia uma constatação. Contudo, o estrangeirismo tende a desaparecer de sua tradução, enquanto é onipresente em FdM. Algumas tendências podem ainda ser destacadas em relação às notas de rodapé:

Tradução de FdM (1956)	Tradução de AMQ (1983)
Tendência a utilizar as notas de rodapé para explicar e traduzir termos e expressões brasileiras	Tendência a utilizar notas de rodapé unicamente par inserir índices biográficos ou históricos
Tendência a preservar o romance como um texto traduzido	Tendência a apresentar o romance como um texto escrito em francês
Tendência a conservar o termo estrangeiro quanto intraduzível (intraduzibilidade admitida pelo tradutor)	Ø

Constatamos, portanto, à primeira vista, que na tradução da edição de 1983, AMQ seguiu ora o modelo brasileiro ora o da tradução francesa de FdM. Na verdade, ela fez uma combinação dos dois textos, a tradução de FdM e o texto brasileiro de MdA, que lhe serviram de modelo. No entanto, as tendências mostradas em forma de tabelas, ou seja, as estratégias de tradução empregadas por cada um dos tradutores (a escolha, a opção por essa ou por aquela forma de traduzir) são meios que nos permitem descobrir as tendências predominantes. À imagem do modelo adotado, os tradutores tentam, geralmente, encontrar um caminho optando simultaneamente por uma naturalização ou por uma exotização de sua tradução. Quanto à tradução de FdM, constatamos que mantém o caráter estrangeiro dos nomes (personagens, lugar, costumes) e que criou inúmeros neologismos. Essas estratégias que caracterizam seu texto francês como um texto traduzido seguiram, portanto, um processo de exotização, uma vez que conserva as referências específicas à cultura brasileira. Quanto à tradução de AMQ, ela revela estratégias opostas, ou seja, a supressão do caráter estrangeiro do romance, naturalizando os nomes dos personagens, de lugar, e outros, procurando expressões que pertencem ao sistema linguístico e cultural francês. A tradutora francesa tenta fazer com que sua tradução seja invisível — conforme a expressão de Venuti — naturalizando seu texto, aproximando-o assim de um texto francês. Estamos frente a duas concepções distintas de tradução? FdM dissemina em seu texto palavras e expressões brasileiras (em português) para deixá-lo mais exótico (ou seja *diferente*, *outro*), ou utiliza esse procedimento porque admite a intraduzibilidade dessas palavras? AMQ evita apresentar seu texto como uma tradução, preocupada em respeitar as normas etnocêntricas impostas pelo sistema linguístico e cultural francês, pelas editoras, por uma tendência dos anos 80? Trata-se, pois, de questões que nos colocam frente a duas traduções, uma tendendo à exotização (1956) e outra à naturalização (1983).

2.2 Entre naturalização e exotização: equilíbrio de estratégias

O romance traduzido *Quincas Borba*, de Machado de Assis (1955), assim como o original brasileiro, tem duzentos e um capítulos, sem título. E é apenas lendo-o e analisando-o que observamos um fato insólito na retradução de 1995 (reedição de 1997), realizada por Jean-Paul Bruyas (JPB): aparentemente faltam capítulos. Dizemos *aparentemente* porque o leitor comum — no sentido de que não teve necessariamente acesso (e por que o procuraria?) à tradução de 1955, de Alain de Acevedo (AdA), e tampouco ao original brasileiro — poderia ser surpreendido pela passagem direta do capítulo 127 ao 129, do 161 ao 163, do 164 ao 166, do 174 ao 176 e do 177 ao 179. Na verdade, não falta nenhum capítulo, pois os capítulos 128, 162, 165, 175 e 178 são integrados na sequência do capítulo que os precede sob o mesmo número do capítulo. Assim, o capítulo 128 está inserido no 127 e assim por diante. A questão que se impõe aqui é: por quê? Seria voluntário? Certamente não, caso em que os capítulos seriam contínuos e não descontínuos. Seria um problema de configuração de página? De edição? Provavelmente, porque isso se repete da mesma forma na reedição de 1997. O fato é que essa falta de rigor sugere tratar-se de uma edição “barata”, pouco consistente, caso não conhecêssemos a notoriedade das edições Métailié.

Feita essa observação, passemos, primeiramente, ao exame das notas de rodapé, pois são numerosas. Contamos vinte e uma notas na edição de 1955 e cinquenta e seis notas na tradução de 1995, e mais ainda em 1997. Machado de Assis não fez nenhuma referência em nota de rodapé. Esse número relativamente elevado de notas revela uma necessidade de explicar em paralelo a tradução. Nas edições de 1955, parece haver duas categorias de notas: as “n. d. t.” e as outras. Essa distinção é em si pouco significativa, pois quem faria essas outras notas se não o tradutor, tanto que se compararmos as “n. d. t.” às outras notas, observaremos que seus objetivos e domínio são os mesmos:

Notes (sem especificação)	n.d.t
<i>J'en ai l'impression (en espagnol dans le texte) [chap. III]</i>	<i>Le corbeau dit: JAMAIS PLUS (extrait du poème d'Edgar Allan Poe: "The Raven") (n.d.t.) [chap. XXXVII]</i>
↓	↓
referência ao fragmento textual: "Me parece que si"*	referência ao fragmento textual: "Quoth the Raven: NEVER MORE"*
<i>Il s'agit de l'ordre impérial du Cruzeiro (croix du Sud) institué en 1822 par l'empereur Dom Pedro I [chap. XCVII]</i>	<i>Au Brésil, on donne le titre de Docteur aux avocats et hommes politiques, ainsi que d'une manière générale à toutes les personnes de quelque importance (n.d.t.) [chap. LIV]</i>
↓	↓
referência ao fragmento textual: "Notre ami pensa soudain que la Croix du Sud n'était pas seulement une constellation mais aussi un ordre honorifique"	referência ao fragmento textual: "Docteur*, je vous présente mon ami"

Poderíamos eventualmente questionar que é feita em nota de rodapé a tradução de expressões que aparecem em línguas estrangeiras e sem chamada, em nota, no texto brasileiro. No entanto, se essas notas estão presentes é, provavelmente, por uma preocupação com a clareza e com a informação, embora sejam complementares. O uso de notas em tradução era algo muito comum até a primeira metade do século XX, como veremos em nossas análises. Hoje em dia, os tradutores tentam evitar o uso de notas o máximo possível para não quebrar a linearidade do texto. Genette dá mais uma razão para isso, ao afirmar que: "*muitos autores preferem, por recusa de parecerem pedantes abster-se do uso de notas ou reduzi-las a um aparato mínimo de referências.*"¹⁰⁵

¹⁰⁵ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 288.

O fato é que Genette não se refere especificamente às notas nas traduções. Como dizíamos, MdA, em seu *Quincas Borba*, utiliza algumas expressões em língua estrangeira (francês, espanhol e inglês):

Expressões em francês	Expressões em inglês	Expressões em espanhol
<i>“pouf” (chap. 3)</i>	<i>“Quoth the Raven: NEVER MORE” (chap. 37)</i>	<i>“Me parece que si” (chap. 3)</i>
<i>“l’hôtel de la bourse” (chap. 58)</i>		<i>“Perro del infierno” (chap. 28)</i>
<i>“Vous marchiez? J’en suis fort aise. Eh bien! Mourez maintenant.” (chap. 90)</i>		<i>“No me dicen nada estos dos pícaros” (chap. 134)</i>
<i>“bijou” (chap. 118)</i>		
<i>“navette” (chap. 141)</i>		
<i>“foulard” (chap. 159)</i>		

Essas expressões dão um caráter mais erudito ao romance, sobretudo porque o autor não as traduz. Elas universalizam o texto brasileiro, exotizando-o. A estratégia dos tradutores consiste em colocar essas expressões em *itálico* com, na maior parte das vezes, uma chamada em nota de rodapé indicando que estão em outra língua no texto brasileiro e traduzindo-as quando estão em espanhol. Há, no entanto, algumas divergências importantes nessa metatradução, ou seja a tradução na tradução:

Tradução de 1955, AdA

Expressões em francês	Expressões em inglês	Expressões em espanhol
<i>Pouf</i> [sans note] <i>L'hôtel de la bourse</i> (2) (2) <i>En français dans le texte</i> Vous marchiez? J'en suis fort aise. <i>Eh bien! Mourez maintenant</i> (1) (1) <i>En français dans le texte</i> Bijou (1) (1) <i>En français dans le texte</i> Navette (1) (1) <i>En français dans le texte</i> Foulard [sans note]	<i>Quoth the Raven: NEVER MORE</i> (1) (1) <i>Le corbeau dit: JAMAIS PLUS</i> (extrait du poème d'Edgar Allan Poe: "The Raven") (n.d.t.)	<i>Me parece que si</i> (1) (1) <i>J'en ai l'impression</i> (en espagnol dans le texte <i>Perro del infierno!</i> (1) (1) <i>Chien de l'enfer!</i> (en espagnol dans le texte) <i>No me dicen nada estos dos pícaros</i> (1) (1) <i>Ces deux individus ne me disent rien qui vaille</i> (en espagnol dans le texte)

Tradução de 1995, JPB

Expressões em francês	Expressões em inglês	Expressões em espanhol
<i>Pouf</i> ** ** <i>En français dans le texte</i> <i>L'hôtel de la bourse</i> *** *** <i>En français dans le texte</i> <i>Vous marchiez? J'en suis fort aise.</i> <i>Eh bien! Mourez maintenant</i> * * <i>En français dans le texte</i> <i>Bijou</i> ** ** <i>En français dans le texte</i> Navette [sans note] <i>Foulard</i> * * <i>En français dans le texte</i>	<i>Quoth the Raven: NEVER MORE</i> (1) (1) <i>Le corbeau dit: JAMAIS PLUS</i> (extrait du poème d'Edgar Allan Poe: "The Raven") (n.d.t.)	<i>Me parece que si</i> * * <i>J'en ai l'impression</i> (en espagnol dans le texte <i>Perro del infierno!</i> * * <i>En espagnol dans le texte. Mot à mot: chien de l'enfer!</i> <i>No me dicen nada estos dos pícaros</i> * * <i>Ces deux individus ne me disent rien qui vaille</i> (en espagnol dans le texte)

Para a citação em inglês, AdA acrescenta à tradução sua origem bibliográfica. Não é de se estranhar que AdA lembre de que se trata de uma citação de Poe, enquanto não cite La Fontaine pela origem do pastiche *Vous marchiez? J'en suis fort aise. Eh bien, mourez maintenant*, já que se trata de uma tradução francesa e essa intervenção moralista da formiga é culturalmente conhecida por todos. O que é mais intrigante é que JPB divide a citação em duas, intercalando entre elas o que para MdA pertence à frase precedente, sem nela inserir a nota. Ele a integra, assim, a seu texto francês. Por outro lado, JPB usa a expressão “*mot à mot*” [palavra por palavra] como se quisesse advertir que essa citação em espanhol não tinha muito sentindo em francês, que não via a relação com Cérbero e tudo o que isso comporta de conotações infernais.

De qualquer maneira, o efeito da presença de palavras e expressões estrangeiras no texto brasileiro não é mantido nas traduções, sobretudo naquelas que estão em francês. Da exotização do texto brasileiro, passamos à naturalização nos textos traduzidos. Os tradutores, no entanto, usam estratégias para exotizar seus textos, tais como o uso de neologismos ou de palavras brasileiras, mesmo que o façam raramente. AdA, em sua tradução de 1955, escolheu na maior parte das vezes colocar palavras brasileiras entre aspas e acompanhada de notas, principalmente para os habitantes desse ou daquele estado brasileiro, “*paulista*”, do estado de São Paulo (capítulo 47); “*mineira*”, do estado de Minas Gerais (capítulo 8):

Chap. 8

L'autre Quincas Borba faisait pleurer notre Quincas Borba. Il ne voulut pas le voir au moment de son départ. Il pleurait pour de bon et, larmes de folie ou larmes d'affection, elles n'en tombaient pas moins sur sa vieille terre "mineira" (1) comme les dernières gouttes de sueur d'une âme obscure, prête à disparaître pour toujours.

(1) De l'Etat de Minas Geraes (notes du traducteur)

Chap. 47

Ce qui est sûr, c'est que notre Rubião, candide comme un "mineiro" mais en même temps méfiant comme un "paulista" (1), était bien préoccupé.

(1) De l'Etat de São Paulo (n.d.t.).

Esse aspecto tende a exotizar o texto de AdA, como o texto de JPB, que insere não somente termos brasileiros, como também neologismos. Exceto o emprego de “*pauliste*” no capítulo 47. Ele usa sem aspas a palavra “casuarinas” (capítulo 122) que integra a seu texto graças ao contexto:

JPB	AdA
<p><i>“De leur côté, les <u>casuarinas</u> d’une propriété, si calmes avant son passage, eurent à son intention un murmure très particulier que des esprits légers attribueraient à un souffle de brise qui lui aussi passait, mais où des sages auraient reconnu tout simplement le langage nuptial des casuarinas. Les <u>oiseaux</u> qui sautillaient de tous côtés lui sifflaient des madrigaux.”</i></p>	<p><i>“Même les <u>arbustes</u> d’une propriété, si calmes avant son arrivée, lui firent sur son passage toute une série de confidences, que des esprits légers pourraient attribuer à la brise qui venait de se lever mais que les sages auront tout de suite reconnu pour n’être rien de moins que le langage nuptial des arbustes. Des <u>oiseaux</u> sautaient d’un côté et de l’autre en sifflant un madrigal.”</i></p>

Notemos que AdA, ao traduzir por “*arbustes*” em vez de “casuarinas” (“*même les arbustes d’une propriété, si calmes*”), antropomorfiza de modo antropofágica os vegetais. A estratégia de JPB é inovadora e mostra uma vontade de integrar, harmoniosamente, apropriando-se dela, uma palavra estrangeira em sua tradução francesa. A experiência não tem, entretanto, outros ecos no texto. No entanto, os tradutores colocam, embora pouco, em seus textos, elementos que os exotizam suavemente.

Por outro lado, é ainda contra a corrente que nos é apresentado o romance traduzido no final do século XX por JPB (1995), pois ele inunda seu texto de algumas cinquenta e seis notas. A grande maioria das notas, no entanto, é relativa aos personagens ou a eventos históricos brasileiros ou ainda situa certos lugares, bairros ou cidades brasileiras. Essas notas contextualizam (ficção e história) e categorizam o romance. É uma estratégia de tradução

que, permeando todo o romance, tem a tendência de exotizar, pois permite situar geografica ou historicamente personagens e eventos brasileiros, tudo isso deixando-o mais acessível aos neófitos em matéria de cultura brasileira.

A estratégia de AdA é parecida, no sentido de que também tem uma tendência a exotizar o texto. Como ele coloca muito menos notas explicativas, isso tem o efeito de reforçar a exotização por integração de referências toponímicas, históricas ou de eventos no texto francês, como sendo marcas comuns no sistema linguístico e cultural de chegada. E é como se partisse do princípio de que essas referências culturais brasileiras fossem conhecidas por todos. Antes de continuar a análise, façamos uma recapitulação do exame de notas de rodapé:

AdA (1955)	JPB (1995)
Tendência a utilizar notas (21)	Tendência a utilizar + notas (56)
Utilização de n.d.t.	Ø
Tendência a traduzir as expressões estrangeiras do TO em nota	Tendência a traduzir as expressões estrangeiras do TO em nota
Tendência das notas a se referirem principalmente às traduções de palavras estrangeiras no texto	Tendência das notas a se referirem principalmente aos personagens, lugares e eventos históricos
Tendência à exotização (— notas explicativas)	Tendência à exotização (neutralização, pois há + notas explicativas)

Por serem os capítulos de *Quincas Borba* curtos, como o fazia MdA, podemos analisar o primeiro e último capítulos.

Primeiro capítulo, AdA (1955)

Rubião regardait fixement la baie. Il était huit heures du matin. A le voir ainsi à la fenêtre d'une grande maison de Botafogo, les pouces enfoncés dans la ceinture de sa robe de chambre, on eût pu imaginer qu'il admirait cette tranquille étendue d'eau.

Mais en réalité je vous assure qu'il pensait à tout autre chose: il confrontait le passé et le présent. Qu'était-il, il y a un an? Professeur. Qu'était-il devenu maintenant? Capitaliste. Il jeta un regard sur lui-même, sur ses pantoufles (des pantoufles tunisiennes offertes par son nouvel ami, Cristiano Palha), sur la maison, sur le jardin, sur la baie, sur les collines et sur le ciel; et il considérait tout cela, depuis les pantoufles jusqu'au ciel, d'un œil de propriétaire.

'Comme les voies de la Providence sont impénétrables! Pensa-t-il. Si ma sœur Piedade avait épousé Quincas Borba, je n'aurais à présent que quelques espérances collatérales. Elle ne s'est pas mariée, tous les deux sont morts et voilà que tout est pour moi; c'est ainsi que ce qui paraissait être un malheur...'

1, JPB (1995)

Rubião regardait la baie; il était huit heures du matin. A le voir ainsi, les pouces passés dans la cordelière de sa robe de chambre, à la fenêtre d'une grande maison de Botafogo**, on l'aurait cru tout occupé à admirer cette étendue d'eau tranquille; mais en réalité, je vous le dis, ses pensées étaient tout autres. Il confrontait passé et présent. Qu'était-il, un an auparavant? Maître d'école. Qu'était-il aujourd'hui? Capitaliste. Il jette un regard sur soi, sur ses pantoufles (des babouches tunisiennes, cadeau de son récent ami Palha), sur la maison, sur le jardin, sur la baie, sur les mornes et sur le ciel; et tout cela, des babouches jusqu'au ciel, flatte en lui le même sentiment de propriété.*

'Etrange, comme les voies de la Providence sont impénétrables' pense-t-il. Si ma sœur Piedade avait épousé Quincas Borba, cela me laisserait tout au plus les espérances d'un collatéral. Elle ne l'a pas épousé; tous deux sont morts, et voici que tout me revient; de sorte que ce qui paraissait un malheur...

**Prononciation approximative: Roubion.*

***Quartier résidentiel de Rio de Janeiro, au bord de la plage du même nom, au pied du pain de sucre.*

MdA

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade,

vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (uma chinela de Túnis, que lhe deu recente amigo, cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

No primeiro capítulo, a tradução de 1995 apresenta duas notas de rodapé. A primeira se refere à pronúncia do nome do protagonista Rubião, que o tradutor escreve como no original brasileiro, pronúncia que afirma ser aproximativa, pois o nome nasalizado “ão” não existe em francês. Sua escolha, no que se refere ao nome dos personagens, é geralmente a de usar os mesmos, inclusive a mesma ortografia brasileira, exceto “*Maria Bénédita*” cujos acentuado segundo as regras gramaticais francesas. Contudo, a pronúncia francesa nem sempre é indicada, mesmo para Palha, que em francês se pronuncia “*Pala*” e que em português se pronuncia “Palha”. Observemos, como dizíamos, que AdA não usa nenhuma nota para *Rubião*, o que o exotiza, nome incomum, impronunciável segundo as leis fonológicas do sistema francês. Em relação ao tratamento do nome dos personagens, vejamos o que mostra a tabela de personagens principais:

AdA (1955)	JPB (1995)	MdA
Quincas Borba	Quincas Borba	Quincas Borba
Rubião	Rubião	Rubião
<u>Sophia</u>	Sofia	Sofia
Palha	Palha	Palha
Dona Fernanda	Dona Fernanda	Dona Fernanda
<u>Maria Benedicta</u>	<u>Maria Bénédita</u>	Maria Benedita

O caráter importado da obra é indiscutivelmente transmitido pelo nome dos personagens nas duas traduções, mesmo que os tradutores naturalizem a ortografia do nome de um ou de outro personagem (sublinhado na tabela).

Quanto à segunda nota de rodapé do capítulo 1 da edição de 1995, ela faz referência, como indicamos antes, a um bairro do Rio de Janeiro, situando-o. No entanto, o tradutor trata alguns lugares no romance de forma diferente, como AdA (1955)

AdA (1955)	JPB (1995)	MdA	
Minas	Minas* *Estado (na época, Província)	Minas	ESTADO
Petrópolis	Pétrópolis* *Estação estival de altitude, por muito tempo aristocrática, a alguns klm do Rio. Dom Pedro contruiu lá seu palácio de verão.	Petrópolis	CIDADE
Iguassú	Iguaçou	Iguaçu	
Flamengo	Famengo	Flamengo	
Santa Thereza	Santa Térésa* *Um dos bairros residenciais mais antigos e pitorescos do Rio, ao lado do morro de mesmo nome.	Santa Teresa	BAIRRO
Rue de l'Harmonie	Rue de l'Harmonie	Rua da Harmonia	RUA
Rue de l'Ajuda	Rue de l'Ajuda	Rua da Ajuda	
Rue du Principe	Rue du Prince	Rua do Príncipe	

Observamos, além da variação ortográfica nas duas traduções, que JPB explica quase sempre em nota as referências topográficas brasileiras. O nome das ruas às vezes é traduzido e às vezes não, dependendo do tradutor e da rua. Não parece haver estratégia particular quanto à escolha de traduzir ou de não traduzir essa ou aquela rua. Por que traduzir para *Harmonie* em vez de usar “Harmonia”? Por que não traduzir e utilizar “Ajuda” em vez de traduzir para “*Aide*”? É necessário dizer que os nomes dessas ruas não são, de fato, ocasionais se os recolocarmos em seus contextos. Na verdade, esses nomes de ruas correspondem frequentemente com o evento que ali ocorre, de onde advém sua importância.

Por exemplo, a rua da Harmonia é muito simbólica: no romance, um cocheiro conta a Rubião que um dia ele acompanhou um homem jovem e bonito pela rua da Harmonia, com o pretexto de ir fazer uma visita à costureira de sua mulher. Ele acrescentou que depois de tê-lo deixado lá, uma moça jovem e bela entrou imediatamente, sem mesmo tocar a campainha, simplesmente empurrando a porta. Era, segundo o cocheiro, um encontro amoroso. Rubião, que era loucamente apaixonado por Sofia (casada) começou a suspeitar que ela poderia ser a moça, sobretudo depois de ter encontrado na casa de Sofia uma costureira que morava justamente na Rua da Harmonia. A passagem abaixo (capítulo 95) acontece no momento em que Rubião, louco de ciúmes, decide seguir a costureira:

AdA (1955)

‘Je vais la rattraper avant le Cattete’ se dit Rubião en montant la rue du Príncipe.

Il pensait que la couturière avait dû prendre ce chemin. Il aperçut au loin, de chaque côté de la rue, quelques silhouettes; l’une d’entre elles lui parut être une femme. C’est certainement elle, se dit-il; et il pressa le pas. Comme on peut le penser, il était sans dessus dessous: la rue de l’Harmonie, une couturière, une dame, des portes qui s’ouvraient et se fermaient...

JPB (1995)

'Je vais la rattraper avant le Catete' se dit Rubião en remontant la rue du Prince.

Il comptait que la couturière aurait pris ce chemin. Loin devant lui, il aperçut quelques silhouettes, de chaque côté de la rue; l'une d'entre elles lui parut être celle d'une femme. C'est sûrement elle, se dit-il et il pressa le pas. Comme on peut facilement l'imaginer, il avait la cervelle en ébullition: rue de l'Harmonie, une couturière, une dame et des portes, toutes sortes de portes, béantes.

MdA

Vou agarrá-la antes de chegar ao catete, disse Rubião subindo pela rua do Príncipe.

Calculou que a costureira teria ido por ali. Ao longe, descobriu alguns vultos de um e outro lado; um deles pareceu-lhe de mulher. Há de ser ela, pensou; e picou o passo. Entende-se naturalmente que levava a cabeça atordoada: rua da Harmonia, costureira, uma dama, e todas as rótulas abertas.

A harmonia do casal secreto, a harmonia quebrada do amor de Rubião por Sofia são índices que revelam a importância do lugar.

A rua da *Ajuda* simboliza ajuda, lugar expressamente escolhido por MdA para contar (cap. 60) como Rubião ajudou uma criança a não ser esmagada por cavalos:

AdA (1955)

Mais il était encore rue de l'Ajuda quand il entendit brusquement un cri angoissé:

Deolindo! Deolindo! Hurlait une voix de femme à la porte d'un magasin de literie.

Rubião se retourna et se rendit compte immédiatement de ce qui se passait. Un enfant de trois ou quatre ans traversait la rue, juste devant une voiture qui descendait la côte. Les chevaux étaient déjà presque sur lui en dépit des efforts du cocher pour les retenir. Rubião se jeta sur l'attelage et put arracher l'enfant au danger.

JPB (1995)

Mais il n'était pas encore au bout de la rue qu'il entendit un appel angoissé: sur la porte d'une boutique de matelassier, une femme criait:

Deolindo! Deolindo!

Rubião se retourna et saisit d'un coup la situation. Un enfant de trois ou quatre ans traversait la rue, juste devant une voiture lancée dans la descente. Les chevaux allaient le renverser, malgré les efforts du cocher pour les retenir. Se jetant au devant de l'attelage, Rubião arracha l'enfant au danger.

MdA

Mas, em caminho, na mesma rua:

Deolindo! Deolindo! Bradou angustiadamente uma voz de mulher à porta de uma colchoaria.

Rubião ouviu o grito, voltou-se, viu o que era. Era um carro que descia e uma criança de três ou quatro anos que atravessava a rua. Os cavalos vinham quase em cima dela, por mais que o cocheiro os freasse. Rubião atirou-se aos cavalos e arrancou o menino ao perigo.

A tendência em relação aos nomes de rua é a de estabelecer, ao que parece, um equilíbrio entre os nomes traduzidos, que naturalizam o texto, e os nomes não traduzidos, que os exotizam. Quanto ao modelo seguido, observamos que JPB seguiu o de AdA ao escolher “*sœur*”. Em português, “mana” que, como dissemos na análise de *Dom Casmurro*, é a forma hipocorística de “irmã”, tem um lado afetivo e informal muito marcante. Nenhuma das duas traduções francesas traz essa conotação e mantém uma língua arcaica.

AdA (1955)	JPB (1995)
Tendência a utilizar nomes próprios estrangeiros (caráter importado)	Tendência a utilizar nomes próprios estrangeiros (caráter importado).
Tendência a utilizar alguns nomes de rua traduzidos	Tendência a utilizar alguns nomes de rua traduzidos
Tendência a utilizar uma língua arcaica na narração	Tendência a utilizar uma língua arcaica na narração
Modelo seguido: MdA	Dois modelos seguidos: MdA e AdA

Quanto ao último capítulo, ele nos permite ter um olhar antropofágico sobre a apropriação do texto pelos tradutores.

Chap. CCI, AdA (1955)

Je voudrais dire encore la fin de Quincas Borba qui tomba lui aussi, malade, gémit à en perdre haleine et finit par s'enfuir pour chercher désespérément son maître, trois jours plus tard, on le retrouva au matin, mort dans la rue. Mais en voyant la mort du chien narrée dans un chapitre spécial, je prévois que vous allez me demander si c'est lui ou son défunt homonyme qui donne son nom au livre, et pourquoi l'un plutôt que l'autre? Voilà une question qui en amène bien d'autres; et tout cela nous conduirait loin... Allons, courage, cher lecteur, pleure plutôt les deux morts que tu viens d'apprendre, si tu te sens disposé aux larmes. Mais si tu n'as envie que de rire, ris donc! Ne sais-tu pas que cela revient au même! La Croix du Sud, que la belle Sophia n'avait pas voulu contempler comme Rubião le lui demandait, est suffisamment loin pour ne pas discerner les pleurs et les rires des hommes!

Chap. 201, JPB (1995)

Je voudrais dire ici la fin de Quincas Borba qui tomba malade lui aussi, hurle interminablement, s'enfuit comme un fou à la recherche de son maître, et fut trouvé mort dans la rue trois jours plus tard, au petit matin. Mais en voyant la mort du chien faire l'objet d'un chapitre spécial, vous allez sans doute me demander si c'est lui qui donne à ce livre son titre, ou son défunt homonyme, et pourquoi l'un plutôt que l'autre - question grosse d'autres questions, qui nous mènerait loin...

Eh bien! Pleurez les deux êtres qui viennent de mourir, si vous savez pleurer. Et si vous savez seulement rire, riez. C'est la même chose. La Croix du Sud, que la belle Sofia n'avait pas voulu contempler comme le lui demandait Rubião, est assez haut dans le ciel pour ne pas distinguer entre les rires des hommes et leurs larmes.

MdA

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá o título ao livro, e por que antes um que outro, — questão

prenhe de questões, que nos levariam longe... Eia! Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.

Em primeiro lugar, na pontuação notam-se variações de tom e de ritmo, sobretudo para a exclamação. Mas onde a naturalização do texto é, em nossa opinião, mais evidente é quando as duas traduções citam “*La Croix du Sud*”. A escolha dos tradutores por “*La Croix du Sud*” é motivada pelo fato de que o “*La Croix*” (O Cruzeiro) teria no sistema cultural francês uma conotação religiosa e/ou jornalística. Os dois tradutores podem assim fazer diretamente referência aos capítulos 41 e 97 em que a *Croix du Sud*, seja contextualmente ou explicitamente, aparece como sendo uma constelação do hemisfério sul:

AdA (1955)	JPB (1995)	MdA	
<i>Elle avait raison, ils devaient se séparer; il voulait seulement lui demander une chose, non, deux choses: la première, c'était de ne jamais oublier ces dix minutes merveilleuses; la seconde, de regarder tous les soirs, à dix heures, la Croix du Sud; il ferait de même, et leurs pensées se rejoindraient ainsi en une intime communion entre Dieu et les hommes!</i>	<i>Elle avait raison, il leur fallait se séparer. Il ne lui demandait qu'une chose — non, deux: la première, de ne jamais oublier les dix minutes sublimes qu'ils venaient de vivre; la seconde, de regarder tous les soirs, à dix heures, la Croix du Sud; lui aussi la regarderait, et leurs pensées à tous deux monteraient se réunir là-haut, en une douce communion, à mi-chemin entre Dieu et les hommes!</i>	Tinha razão, deviam separar-se; só lhe pedia uma coisa, duas coisas: a primeira é que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes; a segunda é que, todas as noites, às dez horas, fitasse o <u>Cruzeiro</u> , ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens.	Chap. 47
<i>Quand il fut bien fatigué, il regarda le ciel; la Croix du Sud était là...Ah! Si elle avait consenti à contempler avec lui la Croix du Sud!</i>	<i>Quand la fatigue le prit, il regarda le ciel; la Croix du Sud était visible...Ah! Si elle avait consenti à la regarder avec lui!</i>	Quando cansou, olhou para o céu; lá estava o <u>Cruzeiro</u> ... Oh! Se ela houvesse consentido em fitar o Cruzeiro!	Chap. 97

Observamos igualmente no capítulo, como em toda a obra de MdA, a presença do leitor-personagem diretamente interpelado:

AdA (1955)	JPB (1995)	MdA
<u>Vous</u> allez me demander (sic)	<u>Vous</u> allez sans doute me demander (sic)	E provável que me perguntes (sic)
Courage, cher lecteur, <u>pleure</u> plutôt les deux morts que <u>tu viens</u> d'apprendre, si <u>tu te sens</u> disposé aux larmes. Mais si tu n'as envie que de rire, ris donc!	<u>Pleurez</u> les deux êtres qui viennent de mourir, si vous savez pleurer. Et si <u>vous savez</u> seulement rire, riez	Chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só <u>tens</u> riso, ri-te!

Se o autor brasileiro aborda o leitor informalmente, os tradutores misturam o “*tu*” (uso informal) com o “*vous*” (uso formal), o que às vezes deixa algumas passagens confusas. Essa perda de homogeneidade no tratamento com o leitor-personagem pode ser explicada pelo hábito francês de utilizar o “*vous*” (tratamento formal), e pela formalidade cultural que se encontra nos diálogos. A alternância entre o “*tu*” e o “*vous*” permite aos tradutores aproximar seus textos traduzidos do texto brasileiro. Além disso, no capítulo 44, como no texto brasileiro, os tradutores utilizam o “*tu*” acrescentando, contudo, expressamente “*cher lecteur*” (caro leitor) ou ainda “*ami lecteur*” (amigo leitor):

AdA (1955)	JPB (1995)	MdA
Ne va pas penser, cher lecteur (sic)	Ne va pas croire, ami lecteur (sic)	Não vades crer (sic)
Crois-moi (sic)	Crois-moi, lecteur (sic)	Crede-me (sic)

Vejamos, por exemplo, essa passagem do capítulo 4:

AdA	JPB	MdA
<i>“pour lui, mourir est chose aisée. N’avez-vous jamais lu un livre qu’il a écrit il y a déjà de nombreuses années, sur je ne sais quel sujet de philosophie?...”</i>	<i>“pour lui, mourir n’est pas une affaire. N’avez-vous pas lu un livre qu’il a écrit, voilà des années, je ne sais quelle théorie philosophique...”</i>	<i>“para ele, morrer é negócio fácil. Nunca leu um livro que ele escreveu, há anos, não sei que negócio de filosofia...”</i>

A oralidade se transforma em discurso escrito, com modulações estilísticas literárias e linguagem culta (tradução de 1995). Um pouco mais oral é o diálogo na tradução de 1995, com frases inacabadas e vocabulário mais comum. No entanto, a informalidade na linguagem, desaparece nas traduções, mesmo que a tradução mais recente tente levar isso em consideração, como, por exemplo, no capítulo 105:

“Mais, Madame, comment donc le Chinois...” (AdA)

“Mais, Maître, comment le Chinois...” (JPB)

“Mas, minha ama, como é que o chinês...” (MdA)

A tradução para “*Madame*” apaga a ligação Senhor/Escravo que estruturava a sociedade brasileira do final do século XIX. Da mesma forma, quando se trata de escravos, exclusivamente negros, a abordagem quanto à cor da pele se vale de estratégias semelhantes. O excerto abaixo (capítulo 47) descreve dois escravos que serão enforcados em praça pública:

AdA	JPB	MdA
<i>Mais c'étaient surtout deux nègres qui retenaient l'attention. Le premier, maigre et de taille moyenne, avait les mains liées; les yeux baissés vers le sol et le <u>teint grisâtre</u>, il portait une corde attachée autour du cou. L'autre nègre tenait le bout de cette corde; celui-là regardait bien en face et <u>sa peau était d'un beau noir luisant</u>.</i>	<i>Mais c'est vers deux nègres que convergeaient tous les regards. Le premier, de taille moyenne, maigre, le <u>teint grisâtre</u>, gardait les yeux baissés; il avait les mains attachées et la corde au cou. L'autre nègre tenait l'extrémité de la corde. Celui-là regardait bien en face et <u>sa peau était du plus beau noir</u>.</i>	<i>Mas, as principais figuras eram dois pretos. Um deles, mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a <u>cor fula</u>, e levava uma cordada enlaçada no pescoço; as pontas do baraço iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente, e tinha a <u>cor fixa e retinta</u>.</i>

JPB seguiu o modelo da tradução de 1955 usando “nègres”, pois segundo o dicionário Petit Robert, “noir a remplacé nègre, considéré comme vieilli ou péjoratif” [“preto substituiu negro, considerado como velho ou pejorativo”] e como a tradução de JPB data dos anos 1990, é muito provável que ele tenha optado pelo modelo de 1955. O tradutor procede da mesma forma para a escolha da expressão “*le teint grisâtre*” para a cor “fula”, que deve seu nome às tribos “fula” originárias de Guiné, e remete a uma cor preta e apagada. No entanto, os tradutores exacerbaram as qualidades do outro escravo, pois MdA o descreve com uma cor fixa e muito escura, certamente mais escura que seu companheiro de infortúnio. Mas se os tradutores às vezes eludem o *status* social do escravo, enfatizam-no pelo emprego de termos como *négrillon* — tão velho e pejorativo quanto *nègre*¹⁰⁶ —, enquanto MdA se refere, nesse caso, apenas às crianças (“moleques, rapaz”, capítulo 98). E como se trata da língua materna desses escravos, as traduções diferem:

¹⁰⁶ Cf. Petit Robert, artigo “négrillon”.

AdA	JPB	MdA
<i>Elle pourrait alors rester à jouer du piano, à chanter, à <u>parler hottentot</u> ou la langue du diable</i>	<i>Elle serait libre de rester à Rio, de jouer, chanter, <u>parler bantou</u>, ou la langue du diable</i>	Podia ficar, tocar, cantar, <u>falar cabinda</u> ou a língua do diabo

JPB faz os escravos “banto” (capítulo 68) falarem como os “cabinda” (língua *bantu* da Angola) em MdA, enquanto que AdA exotiza sua forma de falar que ele chama de *hottentot*¹⁰⁷. Esse deslocamento geográfico e étnico remete o texto a regiões mais conhecidas, antigas colônias francesas. Observemos também que a tradução para *jouer* (tocar), sem qualquer outro atributo, pode ser confuso. Na verdade, no Brasil, o verbo “tocar” implica o fato de tocar um instrumento musical, enquanto em francês *jouer*, sozinho, não significa necessariamente “tocar um instrumento”, e pode significar “se divertir”¹⁰⁸.

Tabela recapitulativa

AdA (1955)	JPB (1995)
Tendência a misturar “tu” e “vous” ao falar com o leitor-personagem	Tendência a misturar “tu” e “vous” ao falar com o leitor-personagem
Tendência a formalizar os diálogos	Tendência a formalizar os diálogos

Outras referências ligadas diretamente à cultura brasileira aparecem nos textos traduzidos de maneira velada, pois são naturalizadas. Esse é o caso, por exemplo, da passagem da criação do jornal *Atalaia* (capítulo 67):

¹⁰⁷ Relativo a uma população nômade do sudoeste da África, Cf. *Dictionário Petit Robert*.

¹⁰⁸ “brincar”.

AdA	JPB	MdA
<i>La Sentinelle était le premier journal qu'il avait ouvert.</i>	<i>Le premier journal qu'il eût ouvert était La Sentinelle.</i>	O primeiro jornal que abriu foi a Atalaia.

É certo que se, ao citá-los, traduzíssemos em francês os jornais ou revistas conhecidos como o *Pravda*, o *Times* ou *El País*, para mencionar apenas alguns quotidianos, perderíamos nossas referências bibliográficas e culturais. É o que acontece aqui com o jornal Atalaia, cuja tradução para *La Sentinelle* mostra que ele é desconhecido e sem nenhuma notoriedade. O fato de traduzi-lo acaba por confundi-lo com outros jornais franceses, pois existiu por pouco tempo na França um jornal chamado *La Sentinelle*.

A tendência em anexar textos traduzidos às referências culturais francesas se confirma na tradução de 1955, como nesse trecho do capítulo 39, quando, subitamente, Rubião se declara a Sophia:

AdA	JPB	MdA
<i>Quelle bizarre mosaïque de sentiments allez-vous penser!</i>	<i>Il ne manquera pas de gens pour trouver que l'âme de cet homme est un manteau d'Arlequin.</i>	Não faltará quem ache que a alma deste homem é uma colcha de retalhos.

Da metáfora brasileira, “colcha de retalhos”, símbolo da mistura heterogênea de sentimentos do protagonista, JPB passa à do arlequim, bem conhecido no sistema cultural francês. E como num movimento elástico, num vai e vem contínuo, encontramos outros elementos que exotizam o texto traduzido, por meio da expressão “conversar com seus botões” (capítulo 142):

AdA	JPB	MdA
<p><i>Il y a une expression portugaise qui dit: “Parler avec ses boutons”; cela paraît être une simple métaphore mais c’est au contraire une phrase pleine de sens, d’un sens concret et réel. Les boutons réagissent toujours en parfaite synchronie avec nous; ils constituent une espèce de Sénat, commode et peu coûteux, qui vote toujours à l’unanimité les motions que nous lui proposons.</i></p>	<p><i>L’expression “parler à son bonnet” semble une simple métaphore, alors qu’elle a un sens concret, évident. Le bonnet agit de concert avec nous; il est une sorte de parlement, docile et peu coûteux, qui vote toujours les motions que nous déposons.</i></p>	<p>A expressão: “Conversar com seus botões”, parecendo simples metáfora, é frase de sentido real e direto. Os botões operam sincronicamente conosco; formam uma espécie de senado, cômodo e barato, que vota sempre as nossas moções.</p>

O contexto permite compreender que Sophia falava consigo mesma, sem qualquer outro esclarecimento. AdA prefere acrescentar que se trata de uma expressão portuguesa, o que significa, por um lado, que ele não faz diferença entre a língua/cultura de Portugal e a do Brasil e, por outro, que assume sua tradução “*parler avec ses boutons*” como sendo uma tradução “literal”, no sentido em que sua tradução retomaria a mesma expressão idiomática do português. O tradutor de 1995 assume diretamente sua criação idiomática que, assim nos parece, funciona muito bem em francês.

Um último traço essencial no texto e na cultura brasileira diz respeito às referências simbólicas às crenças religiosas. As passagens que se seguem (capítulo 45) ocorrem depois que Dona Tonica, uma senhora que vive com seu pai, acha que Rubião e Sophia são amantes:

AdA	JPB	MdA
<i>L'un pleure et l'autre rit</i>	<i>L'un pleure et l'autre rit</i>	E enquanto uma chora, outra ri
<i>Qui est joyeux, c'est notre Rubião!</i>	<i>L'autre qui rit, en l'occurrence, c'est Rubião.</i>	A outra que ri é a <u>alma</u> do Rubião
<i>Puis Rubião changeait d'attitude et d'accusateur devenait brusquement défenseur (sic)</i>	<i>Puis, sans transition, il cessait de s'accuser, se trouvait des excuses (sic)</i>	Logo depois, a mesma <u>alma</u> que se acusava, defendia-se (sic)
<i>Le Rubião qui parlait alors était plein de sollicitude: il allait jusqu'à expliquer la contradiction apparente de toutes ces attitudes avec l'attitude de la jeune femme dans le jardin.</i>	<i>Et la conduite tout opposée qu'avait eu ensuite la jeune femme, au jardin, le pauvre homme se l'expliquait.</i>	E a boa <u>alma</u> explicava a contradição da moça depois no jardim.

A repetição de “alma” por três vezes no mesmo capítulo do texto brasileiro é completamente descartada pelos tradutores. O emprego de “alma” na tradução soaria estranho demais? Brasileiro demais? É certo que seria exótico, pois é algo mais raro na cultura francesa. Os tradutores repetiram essa supressão, particularmente nos capítulos 47 e 69. Igualmente, no mesmo capítulo 47, quando Rubião relembra sua juventude, uma referência à morte é feita através de crenças populares brasileiras:

AdA	JPB	MdA
<i>Il avait quelques soucis en tête: il habitait alors chez un ami qui l'avait invité pour trois jours, il y avait de cela quatre semaines! Et on dit volontiers qu'il suffit de trois jours pour que les invités commencent à devenir indésirables...</i>	<i>Il avait des soucis; l'ami qui l'hébergeait l'avait accueilli pour trois jours, il y avait de cela quatre semaines. Or le dicton assure qu'après trois jours, le poisson et l'hôte puent: c'est d'ailleurs bien plus rapide pour les morts, du moins sous nos climats chauds...</i>	Ia com alguns cuidados; morava em casa de um amigo, que começava a tratá-lo como hóspede de três dias, e ele já o era de quatro semanas. Dizem que os de três dias cheiram mal; muito antes disso cheiram mal os defuntos, ao menos nestes climas quentes...

A metáfora olfativa brasileira associa os mortos aos convidados que prolongam exageradamente uma estadia: como um morto, um convidado também é inoportuno após três dias. É preciso esclarecer que no Brasil os mortos ficam expostos, com o caixão aberto, para que os vivos possam homenageá-los uma última vez. Essa metáfora desaparece em AdA, que suprime os defuntos, naturalizando assim o texto. A estratégia de JPB é de conservar a ideia do ditado (“Dizem que”), adaptando-o, pois ele, antes de mais nada, elude os mortos substituindo-os pelo peixe, o que lhe permite recuperar o sentido olfativo. Em seguida, ele acrescenta que é mais rápido com os mortos. Eis aí motivo suficiente para o leitor se perder nos meandros da lógica tradutória.

Tabela recapitulativa

AdA	JPB
Alternância entre naturalização e exotização do texto	Alternância entre naturalização e exotização do texto
Tendências a suprimir certas referências a conotações religiosas	Tendências a suprimir certas referências a conotações religiosas
Tendência a suprimir referências culturais de crenças populares	Tendências a naturalizar referências aos ditados brasileiros

Podemos afirmar que a análise mostra que o grau de antropofagia dos tradutores é mais etnocêntrico que aberto à outra cultura, o *outro* brasileiro. A exotização do texto brasileiro pelo emprego de citações de escritores estrangeiros (não brasileiros) e de expressões em línguas estrangeiras (outra que não o português) é antropofagicamente naturalizada pelos tradutores, os quais, por outro lado, as traduzem em notas de rodapé. A antropofagia etnocêntrica é ainda mais presente nos diálogos (muito menos numerosos em MdA), pois eles perdem suas características oral e informal por se

transformarem em linguagem escrita e mais literária. No entanto, há também uma certa busca por um equilíbrio (referências toponímicas traduzidas/referências toponímicas não traduzidas; utilização do “tu”/“vous”; emprego (raro) de termos brasileiros/neologismos) que neutraliza as traduções, na medida em que elas têm a tendência a se apresentarem num dado momento como traduções e como textos anexados ao sistema linguístico, cultural e literário francês.

2.3 Da transparência à intraduzibilidade

O *Général de Lavalade* (CdL), com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, realizou sua única tradução do gênero romanesco, enquanto Adrien Delpech (AD), escritor de romances em francês, traduziu, um ano antes de *Memórias*, em 1910, *Alguns Contos*, também de Machado de Assis. Se citamos essa tradução é, principalmente, porque Delpech redigiu um prefácio no qual confessa a impotência do tradutor. Ele diz que traduziu Machado de Assis sobrepondo, isso quer à sua mentalidade uma outra mentalidade tão “benevolente e harmoniosa a dele”. Para ele, é o papel fatal de todo tradutor, tentar fazer uma tradução justalinear, criando até neologismos a cada passo”¹⁰⁹.

AD deplora a fatalidade da naturalização do texto traduzido como se quisesse se desculpar de sobrepor sua mentalidade à mentalidade do texto brasileiro, assim como lamentará também a intraduzibilidade das expressões idiomáticas brasileiras, principalmente em nota de rodapé, em *Alguns contos*:

¹⁰⁹ Prefácio de *Alguns contos*, p. 27.

Conte “Un homme célèbre”**Conte “Adam et Eve”**

(réponse d'un homme d'église à la question de qui était, d'Adam ou d'Eve, responsable de la perte du paradis)

“Moins de dix minutes après le quadrille, la veuve avait de nouveau supplié Pestana de lui faire une faveur tout à fait spéciale.

— Dites, Madame.

— C'est de nous jouer maintenant votre polka Não bula commigo Nhônô” (1)

(1) Nhôno, terme d'amitié. Le sens littéral serait “ne me touche pas, Nhônô” (prononcez Nionio). Mais l'intention réelle est aussi intraduisible que “Ne me mécanise pás” ou “Va te faire lanlaire”. (Note du traducteur)

“— Moi, Madame, je joue de la guitare (1); et il ne mentait pas, car, il en jouait, en effet”

(1) C'est-à-dire, je me récusé; il y a en portugais, sur l'expression “tocar viola”, un jeu de mot intraduisible en français. (Note du traducteur)

Essas reflexões sobre a intraduzibilidade e o sentido literal estão ligadas à questão tradicional da fidelidade na tradução. AD admite, para essa tradução de 1910, que ela nem sempre é *justalinear*, concepção de tradução que talvez persista em sua tradução de *Memórias*, em 1911.

A confrontação de títulos de capítulo da tradução de 1911 (AD) e da tradução de 1944 (CdL) pode ser um parâmetro que permite detectar não apenas se a retradução (1944) utiliza a primeira tradução (1911), mas também compreender a concepção de tradução de dois tradutores. Os títulos dos capítulos I e V da tradução de CdL diferem às vezes dos traduzidos por AD e tendem a ser mais literários: “Morte” (Morto); “orelha de uma dama” (orelha de uma mulher). Em outros momentos, CdL segue a tradução de AD, como é o caso do neologismo do cap. LXXII “*Bibliomane*” (*Bibliomaniaco*) utilizado pelos dois tradutores. No entanto, a utilização do modelo de 1911 não se aplica a todos os títulos de capítulo. O capítulo XLII, intitulado *Ce que n'a point trouvé Aristote* (AD) (*O que Aristóteles não encontrou*), e *Qui a échappé à Aristote* (*Quem escapou a Aristóteles*)

indica um conhecimento da língua menos sólido em CdL, pois o título é *Que escapou a Aristóteles*, o que daria em francês: *Ce qui a échappé à Aristote*. Lembrando que CdL passou apenas alguns anos no Brasil enquanto AD imigrou definitivamente quando era jovem. Em seguida, três capítulos chamam nossa atenção pelas referências que evocam no texto. AD intitula seu capítulo LXXVI “*Le fumier*” (*Estrume*) e CdL “*L’engrais*” (*Fertilizante*), título retomado no fim do capítulo:

AD (1911)	CdL (1944)	MdA
“D’où l’on peut conclure que le vice est souvent le fumier de la vertu. Cela n’empêche que la vertu ne soit une fleur saine et parfumée”.	“D’où l’on pourrait conclure que souvent le vice sert d’engrais à la vertu: ce qui n’empêche pas la vertu d’être une fleur saine et odorante”.	“Donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã”.

Não tendo o fertilizante um cheiro particular, a frase de CdL permanece truncada, uma vez que “*estrume*” em português faz referência a “*fumier*”, fertilizante de origem animal (excremento), cujo cheiro forte completa aqui a metáfora.

O capítulo CVI é intitulado *Jeux périlleux* em AD (*Jogo perigoso* em MdA) e *Nostalgie* em CdL. Na verdade, MdA retoma a expressão em seu texto; CdL faz o mesmo, mudando, contudo, o referente; e AD nada retoma em seu texto:

AD	CdL	MdA
“En fin de compte, je jouais un <u>jeu bien dangereux</u> . Je me demandais s’il n’était pas temps de reprendre ma liberté. Je me sentais pris d’une velléité de mariage.”	“Au bout du compte, il me paraissait que je jouais un <u>jeu dangereux</u> , je me demandais si l’heure n’était pas venue de me secouer et de changer d’air. Je me sentais pris d’une <u>nostalgie</u> de mariage, d’un désir de canaliser ma vie.”	“Ao cabo, parecia-me jogar um <u>jogo perigoso</u> , e perguntava a mim mesmo se não era tempo de levantar e espairer. Sentia-me tomado de uma saudade do casamento, de um desejo de canalizar a vida.”

Quanto ao capítulo CXXX, ele se intitula *Une calommie* (*Uma calúnia*), em AD, e *Pour intercaler dans le chapitre CXXIX* (Para intercalar no capítulo CXXIX), em CdL. Um título tão diferente nos levou a perceber que o número de capítulos o era também: cento e sessenta capítulos em MdA e em CdL e cento e cinquenta e nove em AD. O desvio acontece justamente no capítulo CXXX que MdA intitula *Para intercalar no cap. CXXIX*. E no último parágrafo do capítulo CXXX, o narrador-autor-personagem indica onde deveria intercalar esse capítulo:

CdL (1944)	MdA
<i>“Il convient d’intercaler ce chapitre entre la première et la deuxième partie du chapitre précédent.”</i>	“Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX.”

Inicialmente, MdA não quer dizer que é preciso necessariamente ou concretamente integrar esse capítulo ao precedente. Trata-se de uma técnica narrativa e estilística própria do escritor brasileiro. Essas referências, direcionadas geralmente ao leitor, em um capítulo anterior, é uma constante na trilogia de MdA:

AD (1911)	CdL (1944)	MdA	
<i>“si le lecteur se souvient du chapitre XXIII”</i>	<i>“si le lecteur se souvient encore du chapitre XXIII”</i>	“se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII”	Chap. LXXXVII
<i>“C’est une conséquence de ma fameuse loi sur l’équivalence des fenêtres, que j’ai eu la satisfaction de découvrir et de formuler au chapitre LI”</i>	<i>“Et cela en vertu de cette fameuse loi de l’équivalence des fenêtres, que j’ai eu la satisfaction de découvrir et de formuler au chapitre LI”</i>	“E isto por aquela famosa lei da equivalência das janelas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no capítulo LI”	Chap. CV

Os tradutores, nesses exemplos e em outros, conservaram as referências aos capítulos anteriores.

Em seguida, e paradoxalmente, AD integra o capítulo CXXX ao capítulo CXXIX, o que explica a diferença nos títulos a partir daí. Ele parece se contradizer, pois comentou no seu prefácio de *Alguns Contos*: “Pois ele (MdA) dissimulava cuidadosamente sua participação nas alegrias e nas tristezas de seus heróis, ele não escondia nem sua curiosidade, nem o prazer que ele experimentava em vê-los fazer algo: ele consulta o leitor; ele o chama; ele o lembra de alguma coisa para chamar sua atenção.”¹¹⁰

Então, se AD parece estar consciente das técnicas literárias de MdA, por que ele faz o que sugere o narrador-personagem do texto brasileiro? Ele segue também ao pé da letra a sugestão, pois MdA diz no fim do capítulo CXXX “entre a primeira oração e a segunda”:

Chap. CXXIX Sans remords (AD 1911)

Non vraiment, je n'avais aucun remords.

La première fois que je pus parler à Virgilia après la présidence, ce fut dans un bal, en 1855. Elle portait un superbe vêtement de gourgouran de couleur bleue, et présentait aux lumières la même partie d'épaule qu'autrefois. Elle n'avait plus la fraîcheur de la première jeunesse, loin delà; mais elle était encore fort belle, d'une beauté automnale rehaussée par la nuit. Nous causâmes longtemps, sans allusion au passé. Nous nous entendions simplement: une parole vague, un regard et c'était tout. Quand elle partit, j'allai la voir descendre les escaliers, et je ne sais par quel phénomène de ventriloquie (que les philologues me pardonnent cette phrase barbare), je murmurai cette parole profondément rétrospective: “magnifique!”

Si je possédais un laboratoire, j'inclurais dans ce livre un chapitre de chimie, où je décomposerais le remords en ses derniers éléments, avant de décider pourquoi Achilles

¹¹⁰ Cf. p. 17 do prefácio.

promenait autour de Troie le cadavre de son adversaire, tandis que Lady Macbeth promenait autour d'une salle de son palais sa manche tachée de sang. Mais je n'ai pas plus de laboratoire que je n'avais de remords. Je désirais tout simplement être ministre. En tout cas, avant de terminer ce chapitre, je dirais que je n'aurais voulu être ni Achilles ni lady Macbeth. Mais s'il m'avait fallu absolument choisir, j'aurais tout de même préféré traîner le cadavre que la souillure. J'y aurais gagné une ovation, les supplications de Priam, et une jolie réputation militaire et littéraire. Mais ce que j'écoutais, c'était le discours de Lobo Neves et non les supplications de Priam; et je n'avais pas de remords.

AD engoliu literalmente o texto e o (re)criou antropofagicamente da sua maneira, ou melhor, seguindo as sugestões do narrador-personagem.

Recapitulações

AD (1911)	CdL (1944)
Tendência a seguir o modelo de MdA	Tendência a seguir o modelo de AD
Tendência à antropofagia textual + importante (chap. CXXIX)	Tendência à antropofagia textual — importante (chap. CXXIX)

O que podemos adiantar no momento é que em relação aos títulos dos capítulos, a tradução de 1911 é mais criativa no sentido de Haroldo de Campos, do que a de CdL, cuja tradução é muito mais justalinear¹¹¹, para usar o termo de AD. A análise das notas de rodapé revelam uma ideologia implícita. São três notas de rodapé na tradução de 1911 e oito notas na de 1944. Duas dessas notas são comuns às duas traduções, capítulos XII e LXIX:

¹¹¹ Ou seja, onde o TT e o TO se correspondem linha à linha.

AD (1911)	CdL (1944)	
<p><i>“Il s'appelait Ludgero, mon vieux professeur. Je veux écrire son nom tout au long sur cette page: Ludgero Barata (1), — nom funeste qui servait aux élèves d'éternel motif de plaisanteries.”</i></p> <p>(1) Barata en portugais signifie “cancrelat”.</p>	<p><i>“Notre maître s'appelait Ludgero; mais je tiens à donner ici son nom complet: Ludgero Barata, — un nom funeste, éternel sujet de plaisanterie pour les enfants (1).”</i></p> <p>(1) Barata: cancrelat.</p>	Chap. XIII
<p><i>Cette histoire me fait penser à un fou qui s'appelait Romualdo et qui disait être Tarmerlan. C'était son unique manie, dont l'origine était singulière.</i></p> <p>— Je suis, disait-il, l'illustre Tamerlan. Naguère, je n'étais que Romualdo; mais étant tombé malade, j'ai pris tant de tartre (1), tant de tartre, tant de tartre que je suis devenu Tartare, et même roi des tartares. Le tartre a la propriété de naturaliser les gens.</p> <p>(1) Tartre, en portugais tartaro, ce qui explique le jeu de mot. (Note du traducteur)</p>	<p><i>Cet incident me rappelle un fou que j'ai connu. Il s'appelait Romualdo et prétendait être Tarmerlan. C'était sa grande et unique manie et il avait une façon curieuse de l'expliquer.</i></p> <p>— Je suis l'illustre Tamerlan, disait-il. Autrefois, j'ai été Romualdo; mais je suis tombé malade, et l'on m'a fait prendre tant de tartaro (1), tant de tartaro, tant de tartaro que je suis devenu Tartare, et même roi des tartares. Le tartaro a la vertu de faire des Tartares.</p> <p>(1) En portugais, tartaro signifie à la fois tartre et tartare.</p>	Chap. LXIX

As duas notas dizem respeito às mesmas expressões. No entanto, a diferença de tratamento aparece no conceito subjacente da tradução por parte dos tradutores. AD explicita que há um jogo de palavras em português e, portanto, implicitamente, que ele não o retoma em francês, pois é intraduzível, enquanto CdL adota a solução de usar a palavra portuguesa “tártaro” em seu texto traduzido. Essa exotização permite que ele detalhe em nota os dois usos do termos brasileiro sem, no entanto, se referir ao jogo de palavras. AD procederá da mesma forma (capítulo LXXIII), utilizando em seu texto uma palavra brasileira, qual ele remete uma nota sobre sua pronúncia:

(Virgilia parlant à Dona Placida, servante et complice de ses amoures avec Bras)

— Je finirai par croire que vous ne m'aimez pas, lui dit un jour Virgilia.

— Grand Dieu! s'écria la bonne dame en levant les mains au ciel; mais si je ne vous aimais pas, Yaya!! qui donc aimerais-je au monde.

(1) Yayá, nhonhó, nianhá (prononcez niania), termes d'amitié. (Note du traducteur.)

CdL utiliza também “Yaya” sem mais explicações. A preocupação de AD quanto à pronúncia se explica porque ela diz respeito à ortografia brasileira em sua tradução. As outras notas de CdL se referem sobretudo à literalidade do texto:

AD (1911)	CdL (1944)	Chap. LX
<p>(moment où Quincas Borba et Bras Cubas se disent au revoir dans la rue. Quincas dit:)</p> <p>“— Et merci. Laissez-moi vous remercier de plus près. Ce disant, il m'embrassa avec tant d'impétuosité que je ne pus éviter son étreinte. Nous nous séparâmes finalement, et je m'éloignai rapidement, triste, écéuré, et la chemise salie par l'accolade.”</p>	<p>“— Et merci. Vous me permettez de vous remercier de plus près? Et, ce disant, il me serra dans ses bras d'un tel élan que je ne pus l'éviter. Nous nous quittâmes enfin, et je m'en allai à grands pas, la chemise froissée par l'<u>abraco</u> (1), triste et dégoûté.”</p> <p>(1) Abraço: geste d'amitié qui consiste à serrer quelqu'un dans ses bras et qui est intermédiaire entre ce que sont pour nous le serrement de main et l'embrassade.</p>	

AD (1911)	CdL (1944)	
<p>(La baronne x arrive sans prévenir chez Virgilia et en voyant que Bras Cubas est là, dit:)</p> <p>— “Quelle excellente rencontre! Quêtes-vous donc devenu qu'on ne vous voit nulle part? Hier je croyais bien vous apercevoir au théâtre.”</p>	<p>— “<u>Bons olhos o vejam</u> (1)! s'écria-t-elle. Où vous cachez-vous donc, que l'on ne vous voit nulle part? J'ai été étonnée, hier, de ne pas vous voir au théâtre.”</p> <p>(1) Littéralement: “Que de bons yeux vous voient!” Formule d'accueil encore en usage au Brésil.</p>	Chap. LXV
<p>(Bras Cubas s'adressant au lecteur:)</p> <p>“Si le tricorné ne te sourit pas, j'emploierai l'expression d'un vieux marin, ami de Cotrim. Je dirai que si tu gardes tes lettres de jeunesse, tu auras l'occasion de “chanter une nostalgie”.</p>	<p>“Ou, si le tricorné ne te plaît pas, j'userai de l'expression d'un vieux marin, familier de la maison de Cotrim: je dirai que si tu gardes les lettres de ta jeunesse, tu te ménageras l'occasion de chanter une ‘<u>saudade</u>’.”</p> <p>(1) Saudade, mot intraduisible, spécifiquement portugais et brésilien, qui signifie à la fois “doux souvenir, regret de l'absence, tendre mélancolie, désir d'un bien dont on est privé”.</p>	Chap. CXVI

Após a observação das notas de CdL e o texto correspondente (sem nota) de AD, poderíamos dizer que estamos frente a duas concepções diferentes de tradução. CdL insere palavras e expressões brasileiras em seu texto e se refere a elas em notas que confessam sua crença na intraduzibilidade. No entanto, as notas de rodapé de AD em *Alguns Contos* (1910) também dizem respeito à intraduzibilidade. Há apenas um ano de intervalo entre as traduções de *Alguns Contos* (1910) e *Memórias* (1911) feitas por AD. Admitindo, portanto, a intraduzibilidade em 1910, em 1911 AD não a admite explicitamente, mas muda de estratégia abandonando as explicações nas notas de

rodapé. Procede, assim, de uma outra maneira, pois não utiliza palavras ou expressões brasileiras, mas naturaliza seu texto: *accolade* (abraço), *nostalgie* (saudades). Seu texto se torna transparente no sentido em que não percebemos, nesses casos, que se trata de uma tradução. Os tradutores, contudo, mantêm o caráter importado da obra nas referências toponímicas de cidades ou de rua e de nomes de personagens:

Nomes de personagens

AD (1911)	CdL (1944)	MdA
Braz Cubas	Braz Cubas	Brás Cubas
Virgília	Virgília	Virgília
Marcella	Marcella	Marcela
Dona Plácida	Dona Plácida	Dona Plácida
Lobo Neves	Lobo Neves	Lobo Neves
<u>Sabine</u>	Sabina	Sabina

Apenas “*Sabine*” (irmã de Brás Cubas) tem seu nome naturalizado por AD. Por que ele o fez para “*Sabine*” e não para “*Marcela*”? Essa naturalização de “*Sabina*” para “*Sabine*” remete o leitor francês a um prenome conhecido e “atenua” assim a estranheza provocada pelos nomes brasileiros importados do texto traduzido.

Nos diálogos entre os amantes, protagonistas do romance, os personagens de Brás Cubas e Virgília, em AD, se tratam informalmente (utilização do “*tu*”), e em CdL, eles se tratam formalmente (utilização do “*vous*”). Peguemos um extrato, por exemplo, do capítulo CIII, em que Virgília e Brás discutem por causa de um atraso de Brás a um encontro:

AD (1911)	CdL (1944)
<p>“— Tu ne trouves rien à répondre? demanda Virgilia, en s'arrêtant devant moi.</p> <p>— Que veux-tu que je te dise? Tu t'entêtes dans ta mauvaise humeur. Sais-tu ce que je crois? c'est que tu as assez de notre liaison, et que tu veux en finir...</p> <p>— Justement!”</p>	<p>“— Et vous ne dites rien, rien? demanda Virgilia, en se plantant devant moi.</p> <p>— Qu'ai-je à dire? Je vous ai tout expliqué: vous persistez à vous fâcher. Qu'ai-je à dire? Savez-vous ce que je pense? Je pense que vous en avez assez, que vous êtes excédée, que vous cherchez à en finir...</p> <p>— Justement!”</p>

O tratamento informal revela a intimidade entre os amantes enquanto o tratamento formal formaliza a relação entre eles. É verdade que a ação acontece entre 1805 e 1869 e que os amantes franceses dessa época certamente se tratavam formalmente. No Brasil, nessa época colonial, certamente a intimidade era expressa de maneira mais informal. É o que pressupõe MdA, pois seus personagens utilizam “você”, pronome de tratamento intermediário entre “tu” e “vós”, informal, praticamente sinônimo de “tu”. Atualmente, nas mesmas circunstâncias, um casal do Rio de Janeiro, lugar da ação do romance, se tratará por “você”, enquanto um casal do sul do Brasil (Estado de Santa Catarina e Rio Grande do Sul) utilizará “tu”. O “vós” é para os brasileiros uma formalidade extrema e não é utilizado muito raramente nos discursos oficiais, em um argumento de advogados, por exemplo. Os dois tradutores, que viveram no Rio de Janeiro, não utilizaram, portanto, a mesma estratégia. AD, que se naturalizou brasileiro, é mais inclinado à informalidade brasileira e foi o que ele passou na sua tradução francesa utilizando o tratamento informal, enquanto que CdL, que só passou quatro anos no Brasil, é mais influenciado pela cultura francesa que pela brasileira. Além disso, no capítulo CXIV, o único capítulo inteiramente formado de um diálogo entre Virgília e Brás Cubas, isso se confirma:

(Trata-se do último diálogo dos amantes antes da partida de Virgília cujo marido foi nomeado Presidente da província)

AD	CdL	MdA
<p>— <i>Oui, demain. Tu viendras à bord?</i></p> <p>— <i>Es-tu folle? c'est impossible.</i></p> <p>— <i>Alors, adieu!</i></p> <p>— <i>Adieu!</i></p> <p>— <i>N'oublie pas Dona Placida. Va la voir de temps à autre. La pauvre! Elle est venue hier prendre congé de moi. Elle pleurerait...elle me disait que je ne la verrai plus...C'est une bonne créature, n'est-il pas vrai?</i></p> <p>— <i>Certainement.</i></p> <p>— <i>Si nous nous écrivons, elle recevra les lettres. <u>Maintenant, d'ici à...</u></i></p> <p>— <i><u>Deux ans, peut-être.</u></i></p> <p>— <i>Allons donc! Il dit qu'il va seulement présider aux élections.</i></p> <p>— <i>Oui. Alors à bientôt. <u>Attention! on nous regarde.</u></i></p> <p>— <i>Qui?</i></p> <p>— <i>Là, sur le sofa. Séparons-nous.</i></p> <p>— <i>Si tu savais combien il m'en coûte!</i></p> <p>— <i>Oui; mais il le faut. Adieu, Virgília.</i></p> <p>— <i>A bientôt donc. Adieu."</i></p>	<p>— <i>Oui, c'est demain. Vous viendrez à bord?</i></p> <p>— <i>Vous êtes folle? C'est impossible.</i></p> <p>— <i>Alors, adieu!</i></p> <p>— <i>Adieu!</i></p> <p>— <i>N'oublie pas D. Placida. Allez la voir quelquefois. La malheureuse! Elle est venue hier prendre congé de nous. Elle a beaucoup pleuré, elle m'a dit que je ne la reverrais pas...C'est une bonne créature, n'est-ce pas?</i></p> <p>— <i>Assurément.</i></p> <p>— <i>Si nous avons à écrire, elle recevra les lettres. <u>Et maintenant au revoir, à...</u></i></p> <p>— <i><u>A deux ans, peut-être?</u></i></p> <p>— <i>Comment! Il dit qu'il va là-bas seulement pour faire les élections.</i></p> <p>— <i>Oui? Alors à bientôt. <u>Attention! on nous regarde...</u></i></p> <p>— <i>Qui?</i></p> <p>— <i>Là, sur le sofa. Séparons-nous.</i></p> <p>— <i>Il m'en coûte beaucoup, vous savez?</i></p> <p>— <i>Il le faut. Adieu, Virgília.</i></p> <p>— <i>A bientôt. Adieu."</i></p>	<p>— <i>Sim, é amanhã. Você vai a bordo?</i></p> <p>— <i>Está doida? É impossível.</i></p> <p>— <i>Então, adeus!</i></p> <p>— <i>Adeus!</i></p> <p>— <i>Não se esqueça de D. Plácida. Vá vê-la algumas vezes. Coitada! Foi ontem despedir-se de nós; chorou muito, disse que eu não a veria mais...É uma boa criatura, não é?</i></p> <p>— <i>Certamente.</i></p> <p>— <i>Se tivermos de escrever, ela receberá as cartas. <u>Agora até daqui a...</u></i></p> <p>— <i><u>Talvez dois anos?</u></i></p> <p>— <i>Qual! Ele diz que é só até fazer as eleições.</i></p> <p>— <i>Sim? então até breve. <u>Olhe que estão olhando para nós.</u></i></p> <p>— <i>Quem?</i></p> <p>— <i>Ali do sofá. Separemo-nos.</i></p> <p>— <i>Custa-me muito.</i></p> <p>— <i>Mas é preciso; adeus, Virgília!</i></p> <p>— <i>Até breve. Adeus!"</i></p>

Quando CdL traduz “*Et maintenant, au revoir, à...A deux ans, peut-être?*” (“E agora, adeus, a...a dois anos, talvez?”), ele não

continua a frase interrompida por Brás Cubas. “*A deux ans*” (“A dois anos”) não significa grande coisa nesse contexto francês. Portanto, ele não seguiu aqui o modelo de AD, que traduziu “*Maintenant, d’ici à...Deux ans, peut-être*” (“Agora, daqui a...dois anos, talvez”). No entanto, como AD, CdL traduziu “*Attention, on nous regarde*” (“Atenção, estão nos olhando”), enquanto MdA repete o verbo “olhar” “Olhe, estão olhando” como abusamos naturalmente das repetições em uma conversa oral.

Recapitulações, portanto:

AD (1911)	CdL (1944)
Admite implicitamente a intraduzibilidade	Admite implicitamente a intraduzibilidade
+ Naturalização do texto	+ Exotização do texto
Utilização do “tu”/ informalidade	Utilização do “vous”/ formalidade

AD engole, antropofagicamente falando, algumas expressões ao longo do romance, como mostram os exemplos abaixo:

AD (1911)	CdL (1944)	MdA	Chap. XXVII
“ <i>Je ne dirai pas qu’elle méritait la pomme de la beauté entre toutes les jeunes filles de son temps, parce que je n’écris pas un roman où l’auteur dore la réalité et ferme les yeux aux taches de rousseur et autres: ce qui ne veut pas dire qu’elle en eût au visage, non.</i> ”	“ <i>Je ne dis pas qu’elle eût déjà conquis sur les jeunes filles de son temps la palme de la beauté: car ce livre n’est pas un roman, dont l’auteur enjolie à son gré la réalité, fermant les yeux <u>sur les boutons et les taches de rousseur</u>; mais je ne prétends pas non plus, notez-le bien, que son visage fût ainsi déparé par quelque bouton ou quelque tache de rousseur.</i> ”	“Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos <u>às sardas e espinhas</u> ; mas <u>também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não.</u> ”	

AD (1911)	CdL (1944)	MdA	Chap. LVI
<i>“Il ne pouvait résider que dans l’opportunité du moment. Notre première rencontre n’était pas opportune, parce qu’alors, si nous n’étions pas verts l’un et l’autre pour l’amour, nous l’étions encore pour notre amour. Il n’y a pas d’amour possible sans l’opportunité des acteurs.”</i>	<i>“Il ne pouvait y en avoir d’autre que l’opportunité du moment. Le premier moment n’avait pas été opportun, parce que, si nous étions l’un et l’autre mûrs pour l’amour, nous ne l’étions pas pour notre amour: <u>distinction fondamentale</u>. Il n’y a pas d’amour possible sans opportunité des deux sujets.”</i>	<i>“A razão não podia ser outra senão o momento oportuno. Não era oportuno o primeiro momento, porque, se nenhum de nós estava verde para o amor, ambos o estávamos para o nosso amor: distinção fundamental. Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos.”</i>	

Essas não-traduições demonstram uma ideia criativa da tradução, segundo a expressão de Haroldo de Campos.

O que conservamos principalmente dessa análise de *Memórias* é, por um lado, a questão da intraduzibilidade, explícita em CdL e implícita em AD (o que leva à naturalização de seu texto) e, por outro lado, a antropofagia tradutória que, estrategicamente, se junta à questão da intraduzibilidade, no sentido em que AD naturaliza seu texto, deixando-o transparente, enquanto que CdL tende a exotizá-lo.

Resistência à inovação da língua nos romances regionalistas

3.1 Os romances indianistas: neutralização e censura

Recordemos — como já dissemos num estudo anterior sobre o paratexto e o discurso de acompanhamento¹¹² — que o conceito de “romance indianista” deve-se não somente aos romances românticos brasileiros, como é o caso de José de Alencar, que se inspirava e idealizava os índios nativos do Brasil, mas também aos romances de diferentes períodos que compartilhavam do mesmo tema. Analisaremos então dois textos de José de Alencar (*O Guarani* e *Iracema*) que têm a vantagem de terem sido traduzidos em épocas bem diferentes.

3.1.1 Divergências das estratégias neutralizantes com relação ao *Genius Loci*

O Guarani, o primeiro romance de José de Alencar (JdA), foi muito aclamado, como todos os seus outros romances e, principalmente, *Iracema*. Muitos críticos literários o acusavam de trair a língua portuguesa (a de Portugal) em benefício de uma língua portuguesa bastarda, a língua brasileira. JdA, num *post-scriptum* publicado quando da segunda edição de *Iracema*, em outubro de 1870, responde aos ataques do crítico português Pinheiro Chagas:

“Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nos escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português!”¹¹³

Alencar afirma de fato no seu *post-scriptum* que é um fato incontestável que a língua falada no Brasil sofreu uma transformação

¹¹² In: TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário. Paratextos e discurso de acompanhamento*. Volume 1. Tradução Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Copiart: Tubarão, Parte 1, 2011.

¹¹³ In: “Pós-Escrito”, edição crítica. 107.

profunda em relação ao idioma de Portugal. É preciso dar atenção, acrescenta ele, ao espírito popular, ao falar do povo para observá-lo. Ele se revolta contra Pinheiro Chagas que pretende que o inglês e o espanhol da América sejam os mesmos que o inglês e o espanhol europeus. Essa revolução da língua, irresistível e fatal, segundo JdA, deve-se ao estrangeiro que transporta para o Brasil as ideias novas e que é “um elemento da civilização nacional”¹¹⁴. Acusavam JdA de inovação e de afrancesamento da língua portuguesa, que se tornava daí, língua brasileira. No que diz respeito ao romane *O Guarani*, os críticos portugueses censuravam seu estilo, pobre e relaxado, por causa da falta de conjunções e partículas que geralmente ligam as frases entre elas num estilo clássico. JdA demonstra com um exemplo concreto como o estilo clássico é “frouxo”, “lânguido” justamente por causa das conjunções e outras partículas “que misturam as ideias, mesmo distintas e sacrificam a harmonia e a lucidez gramatical”:

Fragmento textual de *O Guarani* sugerido por Alencar para sustentar sua tese:

Fragmento de <i>O Guarani</i>	Mesmo fragmento transformado em prosa clássica por JdA
<p>“A tarde ia morrendo. O sol declinava no horizonte se deitando sobre as grandes florestas, que iluminava com seus últimos raios. A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se em ondas de púrpura e ouro sobre a folhagem das árvores. Os espinheiros silvestres desatavam as flores alvas e delicadas, e o urucuri abria as tenras palmas para receber no cálice o orvalho da noite.”</p>	<p>“E porque a tarde ia morrendo e o sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminavam seus últimos raios, à luz frouxa e suave do ocaso, que deslizava pela verde alcatifa, parecia que formava ondas de púrpura e ouro sobre a folhagem das árvores; e ao ponto que desatavam os espinheiros silvestres as suas flores alvas e delicadas, abria o urucuri as tenras palmas, para que recebesse no seu cálice o orvalho da noite.”</p>

¹¹⁴ Ibid., p. 108.

Para JdA, o estilo clássico estava em decadência em 1870 e por isso ele escolheu um estilo novo para a época, com vários parágrafos de uma só frase. Uma questão que exploraremos principalmente na análise textual das traduções.

Examinando os títulos de capítulos¹¹⁵ da tradução de 1902 e da tradução-adaptação de 1947, é possível notar que a partir do capítulo XII, o último capítulo da última Parte, a tradução-adaptação o desmembra. De fato, que seja na tradução de 1902 ou no original brasileiro, esse último capítulo é intitulado *Epilogue* (Epílogo). Em compensação, na tradução-adaptação, esse capítulo é subdividido em cinco capítulos para os quais o tradutor inventa títulos:

- *Sur le Paquequer (chap. XI)*
- *Salve, Regina (chap. XII)*
- *Le repas (chap. XIII)*
- *La fille du désert (chap. XIV)*
- *La tempête (chap. XV).*

É o único momento em que o tradutor, Vasco de Lacerda (VdL), desmembra um capítulo. O que não significa que ele não modificou o texto no resto do romance como veremos. Esse capítulo final, no original brasileiro, é dividido em parágrafos bem curtos, muitas vezes de uma única frase. É também o caso da tradução de 1902, mas certamente não é o da tradução-adaptação de 1947 (VdL). Os cinco primeiros parágrafos do epílogo, de uma só frase cada um, estão reunidos em um único parágrafo na tradução de VdL:

Quand le soleil se leva à l'horizon, les décombres jonchaient sur les bords de la rivière. De grands quartiers de roche, épars dans la plaine, avaient été arrachés à la montagne, comme par le marteaux de nouveaux Cyclopes. L'émence où s'élevait la maison avait disparu; on ne voyait plus à sa place qu'une large crevasse, pareille au cratère d'un volcan. Les arbres déracinés par l'explosion, le sol ravagé, la cendre noirâtre qui couvrait la forêt, semblaient marquer le passage d'un de ces

¹¹⁵ Esses títulos estão listados no anexo.

grands cataclysmes, qui ne laissent après eux que la mort et la destruction. De-ci de-là, parmi les monceaux de ruines, on voyait errer quelques Indiennes, seules survivantes de la tribu, demeurées sur le lieu du désastre, pour pleurer leurs morts.

E assim procede VdL em todo o texto, reunindo parágrafos, muitas vezes de uma frase, em um só. Exceto por esse arranjo macrotextual, VdL pratica a estratégia da não-tradução como podemos ver no início do capítulo que ele intitula *La fille du désert* e que corresponde da fato a uma passagem do *Epílogo*:

(em negrito a passagem não-traduzida por VdL)

Tradução de 1902 (p. 374-375)	Tradução e adaptação de 1947 (p. 353)	<i>O Guarani</i> (p. 286-287)
<p>“Après le repas, Pery retourna à son travail. Cecilia qui, dès le premier jour, s’était sentie abattue et languissante, avait recouvré un peu de sa vivacité et de sa gentillesse des bons jours. Son gracieux visage conservait encore l’ombre mélancolique qu’y avait laissée l’impressions des tristes scènes dont elle avait été témoin, et surtout du dernier désastre, qui l’avait privée de son père et de sa mère. Mais ce chagrin donnait encore un nouveau charme à sa beauté, tant il était imprégné de douceur et de mansuétude. Laissant son compagnon à sa besogne, elle se dirigea au bord du fleuve et s’assit près d’une touffe d’ ‘uvaías’, à laquelle le canot était amarré.”</p>	<p>“Après le repas, Peri se remit à l’ouvrage. Laissant son compagnon absorber dans son travail, Cecilia s’approcha de la rivière, et s’assit près d’un buisson d’ ‘uvaías’ auquel était amarré le canot.”</p>	<p>“Depois da refeição, Peri voltou ao seu trabalho. Cecília, que desde o primeiro dia sentia-se abatida e lânguida, tinha recobrado um pouco de sua vivacidade e gentileza dos bons dias. O rosto mimoso conservava ainda a sombra melancólica que lhe deixaram impressas as cenas tristes de que for a testemunha, e sobretudo a última desgraça que a tinha privado de seu pai e de sua mãe. Mas essa mágoa tomava nas suas feições uma expressão angélica, e tal mansuetude e suavidade, que dava novo encanto à sua beleza ideal. Deixando seu companheiro distraído com a sua obra, chegou à beira do rio e sentou-se junto de uma moita de uvaías, à qual estava amarrada a canoa.”</p>

Essa longa descrição psicológica de Cecília é suprimida por VdL. Essa estratégia é própria à adaptação, que não é ocultada pelo tradutor já que ele anuncia desde a página de título. Como o diz Berman,

“a adaptação toma, em geral, formas mais discretas, formas sincréticas, na medida em que o tradutor ora traduz ‘literalmente’, ora traduz ‘livremente’, ora faz um pastiche, ora uma adaptação etc”¹¹⁶.

É o que faz VdL já que a não-tradução, seja ela de descrição ou do estado sentimental, praticada ao longo de todo seu texto não diz respeito somente a frases inteiras mas igualmente a partes de frases:

Tradução de 1902 (p. 2)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 9)	O Guarani (p. 15)
<i>“On aurait dit que, vassal et tributaire de ce roi des eaux, le petit rio jusqu’à hautain et orgueilleux contre les rochers, se courbe humblement aux pieds de son suzerain. Il perd alors sa beauté sauvage; ses ondes sont calmes et sereines comme celles d’un lac; elles sont sans révolte contre les barques et les canots qui glissent sur elles: l’esclave soumis souffre le fouet du maître.”</i>	<i>“Il semble que, vassale et tributaire de ce roi des eaux, la petite rivière, si dédaigneuse envers les rochers de la montagne, se prosterne à présent aux pieds de son suzerain. Elle perd alors sa beauté sylvestre, ses eaux se font calmes et sereines tels canots qui lentement glissent à leur surface: esclave soumise, elle subit le joug du seigneur.”</i>	<i>“Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas; escravo submisso, sofre o látego do senhor.”</i>

VdL não traduz nem a comparação nem a redundância (barcos). A tradução-adaptação apresenta não apenas não-traduições mas também o tradutor forma um só parágrafo do que era no original dois parágrafos — na tradução de 1902 e no original brasileiro.

¹¹⁶ BERMAN. [2013], p. 50.

No entanto, a não-tradução parece ser também uma estratégia de tradução operada pelo tradutor de 1902, Xavier de Ricard (XdR). Dissemos na análise paratextual que os romances de Alencar foram muito aclamados, entretanto, segundo ele, seu romance *O Guarani* caiu na indiferença pública visto que ele afirma em *Como e porque sou romancista*: “durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance.”¹¹⁷

O romance de Alencar inovava principalmente pelo uso de vocábulos e expressões indígenas. A propósito, Alencar publicou seu romance com cinquenta e oito notas de rodapé para explicar os termos indígenas aos leitores brasileiros da época que não estavam de maneira alguma familiarizados com o Tupi¹¹⁸. Segundo Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*; “os escritores desprovidos” — que são aqueles, segundo seus termos, que pertencem às “literaturas dominadas” ou às “pequenas” literaturas — devem fazer uma escolha:

- ou eles afirmam “sua diferença” e se condenam ao caminho difícil e incerto dos escritores nacionais (regionais, populares);
- ou eles traem sua pertença e se assimilam a um dos grandes centros literários renegando sua diferença¹¹⁹

Alencar efetivamente fez uma escolha, a escolha de afirmar a diferença brasileira em relação a Portugal principalmente pela inserção de vocábulos indígenas em seu romance. Suas notas de rodapé denotam sua vontade de divulgar o aporte indígena na língua falada do Brasil. Foi a essas notas de rodapé que fizemos alusão quando falamos de não-tradução dos dois tradutores aos quais nos interessamos, XdR e VdL.

De fato, das cinquenta e oito notas de Alencar, o tradutor de 1902, XdR, conservou apenas duas, e acrescentou a estas onze.

¹¹⁷ ALENCAR, *Como e porque sou romancista*, 1990, p. 63.

¹¹⁸ Alencar era um visionário já que hoje a língua brasileira já incorporou um grande número de termos indígenas.

¹¹⁹ CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*, 2002, p. 222.

No entanto, XdR não diz em momento algum que José de Alencar tinha acompanhado seu texto de notas e rodapé, nem que ele mesmo (XdR) tinha conservado apenas duas notas e acrescentado outras onze. O mesmo vale para as nove notas de rodapé da tradução-adaptação de 1947: VdL introduziu oito notas (dentre essas, 4 notas do tradutor) e mantém uma nota de Alencar resumida (p. 114). Não traduzir as notas significa anexar o texto traduzido à sua própria cultura, não dar explicações sobre palavras indígenas. São traduções etnocêntricas, segundo a expressão de Berman.

Consequentemente, se Alencar julgasse indispensável dar explicações sobre os termos indígenas e topônimos que ele introduz na língua, desconhecidos pelos leitores brasileiros da época, e sobre suas fontes bibliográficas, se os leitores franceses sejam eles do início do século XX ou do fim do século XX, igualmente ignoram tudo sobre esse vocabulário oriundo da cultura brasileira, como os tradutores puderam se abster de traduzir essas notas às quais o texto faz referência incessantemente? Com certeza a função dessas notas para o leitor francês seria informativa. Essa não-tradução feita pelos dois tradutores revela no mínimo a ideia de não-informação, no sentido de atitude colonialista, ou seja, o que é diferente do *Mesmo* não pode ser assimilado. A primeira nota de rodapé de Alencar diz respeito ao termo indígena “Guarani” que não se refere ao texto propriamente dito, mas ao título do romance:

O Guarani — O título que damos a esse romance significa o *indígena brasileiro*. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome *Tupi*; mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação. (N.A.)

Por terem os dois tradutores utilizado o vocábulo indígena *Guarani*/y em seus títulos, essa nota teria trazido um esclarecimento, mesmo se XdR (1902) anuncia, como já dissemos¹²⁰ em nossa introdução: “Eu temia que essa palavra Guarani não dissesse grande coisa aos leitores; eles não estão familiarizados com os índios da América do Sul”.

Essa percepção lúcida do tradutor não corresponde às lacunas causadas pela não-tradução das notas de José de Alencar. A propósito, algumas dessas passagens cuja nota não é traduzida nos mostra as estratégias dos tradutores (destacadas no texto; as passagens sublinhadas destacam a não-tradução do texto de 1947):

Tradução de 1902 (p. 23)	Tradução e adaptação de 1947 (p. 28)	O <i>Guarani</i> (p. 31-32)
<p>“Quand l’animal, presque asphyxié par l’étranglement, ne fit plus qu’une faible résistance, le sauvage, affermissant la fourche, mit la main sous sa tunique et en tira une <u>corde de ticum</u> qu’il avait enroulée, à plusieurs tours, autour de sa taille.”</p>	<p>“Quand la bête, quasi asphyxiée par strangulation, n’offrit plus qu’une faible résistance, le sauvage maintenant toujours la fourche, retira de sa tunique une <u>corde solide</u>, enroulée plusieurs fois autour de sa taille.”</p>	<p>“Quando o animal, quase asfxiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da tunica e tirou uma <u>corda de ticum</u> (1)que tinha enrolada à cintura em muitas voltas.”</p> <p>(1) <i>Ticum</i>: O <i>ticum</i> é uma palmeira de cujos filamentos os índios usavam como os europeus do linho. Dela se serviam para suas redes de pesca, para cordas de arco e outros misteres; o fio preparado por eles com a resina de almêcega era fortíssimo. (N.A.)</p>

¹²⁰ Ver nossa parte “Da ocultação à importação da brasilidade”(cap. 3).

Nessa passagem, os tradutores têm uma estratégia diferente quanto à nota de Alencar que explica que o “ticum” vem de uma palmeira e que era uma corda bem sólida (os índios a usavam até mesmo para pescar). XdR mantém a palavra Tupi em itálico sem outra explicação, o que exotiza seu texto, enquanto VdL opera uma tradução explicativa “*corde solide*” (corda sólida). Sua estratégia é a anexação sobre a qual Berman estipula que:

“*Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada.*”¹²¹

É, segundo Berman, a essência da tradução etnocêntrica em que: “Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria”¹²²

É desta forma que procede X. de Ricard ao introduzir “ticum” em seu texto, o aclimatando, sem nota, em itálico. Ele neutraliza assim a exotização produzida pela introdução da palavra indígena em seu texto. VdL anexa abertamente o termo o neutralizando “corda sólida”. Um dos princípios, afirma Berman, da tradução etnocêntrica é que “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução”¹²³. Isso significa, ainda segundo Berman, que “toda marca da língua de origem deve ter desaparecido ou estar cuidadosamente delimitada”¹²⁴. A estratégia de tradução etnocêntrica persiste por todo o romance, como constatamos na passagem seguinte:

¹²¹ BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, 2013, p. 45.

¹²² Ibid, p.45.

¹²³ Ibid., p. 45.

¹²⁴ Ibid, p. 46.

Tradução de 1902 (p. 55)	Tradução e adaptação de 1947 (p. 59)	O Guarani (p. 53)
<p>"A peine Loredano vit-il disparaître l'ombre, et entendit l'écho des pas du jeune homme, qui se répercutaient sourdement au fond du précipice, qu'il sourit. Sa prunelle fauve brilla dans les ténèbres comme celles de <u>l'hirara</u> (<u>chat sauvage</u>)."</p>	<p>"Loredano, quand l'ombre eut disparu et que les pas du jeune homme se furent éloignés, sourit. Sa prunelle fauve brilla dans les ténèbres comme celle d'un <u>chat sauvage</u>."</p>	<p>"Loredano apenas viu desaparecer a sombra, e ouviu os ecos dos passos do moço, que se repercutiam surdamente no fundo do precipício, sorriu. Sua pupila fulva brilhou na treva, como os olhos da <u>irara</u> (1)."</p> <p>(1) <i>Irara</i>: Espécie de gato selvagem, indígena do Brasil. (N.A.)</p>

O que Alencar explicita em nota é utilizado por VdL ("gato selvagem" = "*chat sauvage*"). Ele evita assim a importação da palavra Tupi, ao contrário de XdR, que não apenas usa "hirara" ortografado diferentemente em seu texto mas ainda dá uma tradução explicativa entre parênteses. Observamos também que o tradutor de 1947 atenua a crueldade do personagem Loredano ao não traduzir a passagem em que ele escuta Peri cair no precipício. No trecho seguinte os tradutores exotizam seus textos ao usar uma palavra Tupi:

Tradução de 1902 (p. 370)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 347-348)	O Guarani (p. 282)
<p>"— Ecoute, dit-il. Les vieillards de la tribu ont appris de leurs pères que l'âme des hommes, quand elle sort du corps, se cache en une fleur, et qu'elle y reste jusqu'à ce que l'oiseau du ciel vienne la chercher et l'emporte bien loin. C'est pour cela que tu vois le <u>guanumby</u> sauter de fleur en fleur, en baiser une, puis une autre et, après avoir battu de l'aile, s'enfuir!..."</p>	<p>"— Ecoute, dit-il. Les anciens de la tribu ont appris de leurs pères que l'âme de l'homme, quand elle s'échappe du corps, se cache dans une fleur, où elle attend que l'oiseau du ciel vienne la chercher pour l'emporter bien loin. C'est pour cela que tu vois le '<u>guanumbi</u>' sauter de fleur en fleur, butiner l'une, puis l'autre, battre des ailes, et s'enfuir."</p>	<p>"— Escuta, disse ele. Os velhos da tribo ouviram de seus pais, que a alma do homem quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a <i>ave do céu</i> vem buscá-la e a leva lá, bem longe. É por isso que tu vês o <i>guanumbi</i> (1), saltando de flor em flor, beijando uma, beijando outra, e depois batendo as asas e fugindo."</p> <p>(1) <i>Guanumbi</i>: Segundo uma tradição dos índios, o colibri que conheciam pelo nome de <i>guanumbi</i>, levava e trazia as almas do outro mundo. (N.A.)</p>

De fato, “guanumby/i” é o nome que os indígenas davam ao colibri (beija-flor) e os tradutores julgaram que isto estaria claro pelo contexto. Parece, portanto e segundo as passagens, que os tradutores não têm estratégias regulares: por vezes eles traduzem, naturalizando seu texto, por vezes importam a palavra Tupi, exotizando-o:

Tradução de 1902 (p. 372)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 349)	O Guaraní (p. 284)
“— Ne t'inquiète pas, les Goytacaz ont des barques grandes comme cet arbre qui touche aux nuées: quand ils prennent les rames, elles volent sur les eaux, comme <u>latyaty</u> aux ailes blanches.”	“— Ne t'inquiète pas; les Goitacazes ont des barques aussi grandes que cet arbre qui touche les nuages; quand ils prennent les rames, elles volent sur les eaux, comme <u>la mouette</u> aux ailes blanches.”	<p>“— Não te inquietes; os goitacás têm <i>igaras</i> (1) grandes como aquela árvore que toca às nuvens; quando eles atiram o remo, elas voam sobre as águas como <u>atiati</u> de asas brancas.”</p> <p>(1) <i>Igara</i>: Significa em guarani canoa; <i>atiati</i> é o nome que davam à gaivota. (N.A.)</p>

Percebe-se aqui que o tradutor de 1902 alterna tradução (*barques* = *igaras*) e importação do tupi (*atyaty*). A estratégia de VdL é antes aquela de traduzir o mais possível, como no exemplo acima (*barques/mouette*), conservando raramente o léxico tupi. Essa alternância de estratégias tem por efeito neutralizar na tradução aquilo que justamente Alencar teimava em destacar, a língua indígena enquanto especificidade brasileira. A não-tradução das notas, além do mais, relaciona-se ao argumento histórico explicitado nelas por Alencar. Por exemplo, as notas 5, 9 e 10 informam que D. Antonio de Mariz, sua esposa D. Lauriana e seu filho D. Diogo são todos personagens históricos que viveram no Brasil do fim do século 16 e do início do século 17. Alencar continuou a fazer viver ficcionalmente os personagens que existiram na vida real. Não

traduzindo esses elementos do argumento histórico, os tradutores mostram seu desinteresse pela história do Brasil e assim apenas a ficção é destacada. Essa não-tradução das notas atinge igualmente a explicação do significado dos nomes dos personagens protagonistas, tais como Ceci (filha de D. Antonio e de D. Lauriana) e Peri (o índio). Nas notas 17 e 21, Alencar determina que em guarani Peri significa junco silvestre e Ceci significa ferir. Um simboliza portanto a natureza e o outro a sua transformação. O leitor das traduções francesas fica portanto privado dessas informações.

Na realidade, essas não-traduições mostram que o grau de antropofagia dos tradutores concerne particularmente tudo aquilo que remete à especificidade brasileira: história, língua, fauna, flora. E, de uma certa maneira, os tradutores tendem a neutralizar a essência brasileira, aquilo que seria muito brasileiro, reduzindo a estranheza no texto em francês. Esse não-reconhecimento da especificidade brasileira dá lugar a traduções naturalizantes. O nome do personagem *D. Diogo de Mariz* — irmão de Cecília — torna-se D. Diego em XdR (1902) enquanto VdLtraduz o nome D. Diogo por “Don Diègue”, reminiscência raciniana portanto naturalizante. Os nomes brasileiros dos outros personagens são conservados, com algumas vezes ortografias francesas (Isabelle, D. Laureana).

Um outro traço da tradução naturalizante aparece claramente nos diálogos dos personagens tão caros a Alencar que queria alcançar o perfil do homem essencialmente brasileiro. Para os diálogos formais entre os personagens portugueses — D. Lauriana, D. Diego, Isabelle ou ainda D. Antonio — os tradutores mantiveram o formalismo da linguagem, próprio da época, como por exemplo, no diálogo entre D. Antonio e seu filho D. Diogo, depois que este último matou uma índia:

Tradução de 1902 (p. 35)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 39)	O Guarani (p. 39)
<p>“Voyant approcher son père, Don Diego de Mariz se leva, et, s’étant découvert, attendit dans une attitude respectueuse; — Senhor Cavalier, dit le vieillard d’un air sévère, vous avez enfreint hier les ordres que je vous donnai... — Senhor!...</p> <p>— Malgré mes recommandations expresses, vous avez offensé un de ces sauvages et provoqué contre nous leur vengeance. Vous avez mis en danger la vie de votre père, de votre mère et d’hommes qui nous sont dévoués. Vous devez être satisfait de votre œuvre.”</p>	<p>“Voyant approcher son père, Don Diègue de Mariz se leva, et, se découvrant, l’attendit dans une attitude respectueuse; — Senhor cavalheiro, dit le vieillard d’un air sévère, vous avez enfreint hier les ordres que je vous ai donnés. — Senhor...</p> <p>— En dépit de mes recommandations expresses, vous avez offensé un de ces sauvages, et excité contre nous sa vengeance. Vous avez mis en danger la vie de votre père, de votre mère et celles d’hommes dévoués. Vous devez être satisfait de votre œuvre!”</p>	<p>“Vendo aproximar-se seu pai, D. Diogo de Mariz ergueu-se e descobrindo-se esperou-o numa atitude respeitosa. — Sr. cavalheiro, disse o velho com ar severo, infringistes ontem as ordens que vos dei. — Senhor...</p> <p>— Apesar das minhas recomendações expressas, ofendestes um desses selvagens e excitastes contra nós a sua vingança. Pusestes em risco a vida de vosso pai, de vossa mãe e de homens dedicados. Deveis estar satisfeito de vossa obra.”</p>

Observamos o tratamento extremamente formal de “Senhor cavalheiro”, significando “*Monsieur le Chevalier*” e não “*Cavalier*” como traduz XdR. Esse uso é tão formal para os brasileiros contemporâneos quanto o uso da segunda pessoa no plural (*vós*), que foi suplantado pelo da terceira pessoa do singular (*você*). Os tradutores utilizam o *vouvoiement* que não tem o impacto formal do uso de *vós* no Brasil, tal como já assinalamos no caso das traduções dos romances de Machado de Assis. A estratégia de naturalização de XdR é neutralizada pela tradução “*cavalier*”, enquanto ao contrário, VdL exotiza seu texto conservando “Senhor cavalheiro”.

A naturalização da tradução acontece quando Peri, o herói indígena, toma palavra como observamos no monólogo diante de

D. Antonio de Mariz durante o primeiro encontro deles quando Peri acabara de salvar sua filha Cecília:

Tradução de 1902 (p. 113)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 114)	O Guarani (p. 95)
<i>“Quand Pery abaissa l’arc d’Araré il n’y avait plus dans la ‘taba’ (village des blancs) ni une cabane debout, ni un homme vivant: tout était cendre!”</i>	<i>“Quand Pery abaissa l’arc d’Araré, il ne restait plus, dans le village des blancs, une seule cabane debout, un seul homme vivant; tout n’était que cendres.”</i>	“Quando Peri abaixou o arco de Ararê, não havia na <u>taba dos brancos</u> uma cabana em pé, um homem vivo; tudo era cinza.”

Se o autor brasileiro utiliza a aposição para introduzir “taba” em seu texto, o tradutor de 1902 exotiza seu texto conservando “taba” e anotando entre parênteses, como ele faz várias vezes, a significação. Quanto ao tradutor de 1947, ele suprime a referência indígena, o que tem por efeito a naturalização de seu texto. Notemos que os tradutores seguiram o modelo brasileiro empregando a terceira pessoa do singular, pois Peri fala dele mesmo na terceira pessoa. No resto do monólogo de Peri, o excesso de formalismo surpreende um pouco porque logo após o monólogo, o narrador qualifica explicitamente a maneira de falar de Peri: “D. Antônio o ouvia sorrindo-se do estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno.”¹²⁵

Ele se refere ao nascimento de uma nova língua. No exemplo seguinte, os tradutores utilizam o passado simples:

¹²⁵ Alencar, p. 97.

Tradução de 1902 (p. 114)	Tradução/adaptação de 1947 (p. 115)	O Guaraní (p. 96-97)
<p><i>“Il vit passer le gavian. Si Peri eût été le gavian, il eût été voir la dame dans le ciel. Il vit passer le vent. S’il eût été le vent, il eût porté la dame dans l’air. Il vit passer l’ombre. S’il eût été l’ombre, il eût accompagné la dame la nuit. Les oiseaux <u>dormirent</u> trois fois. Sa mère <u>vint et</u> <u>dit</u>: “Pery, fils d’Araré, un guerrier blanc a sauvé ta mère; une vierge blanche.” aussi.</i></p>	<p><i>“Il vit passer l’épervier. — Si Peri était <u>l’épervier</u>, il irait voir la ‘senhora’ au ciel. Il vit passer le vent. — Si Peri était le vent, il irait voir la ‘senhora’ dans les airs. Il vit passer l’ombre. — Si Peri était l’ombre, il irait voir la ‘senhora’ dans la nuit. Les oiseaux <u>dormirent</u> trois fois. Sa mère <u>vint</u>, <u>et dit</u>: — Peri, fils d’Araré, le guerrier blanc a sauvé ta mère, la jeune.” fille blanche aussi.</i></p>	<p><i>“Viu passar o gavião. Se Peri fosse o gavião, ia ver a senhora no céu. Viu passar o vento. Se Peri fosse o vento, carregava a senhora no ar. Viu passar a sombra. Se Peri fosse a sombra, acompanhava a senhora de noite. Os passarinhos dormiram três vezes. Sua mãe veio e disse: Peri, filho de Araré, guerreiro branco salvou tua mae; virgem branca também.”</i></p>

As duas traduções são inteiramente narradas no *passé simple*, e *passé antérieur* na tradução de 1902, em um francês muito formal, clássico, o que naturaliza os textos já que seguem as conveniências francesas, sobretudo no início do século XX que se pretendia clássico. Apenas a tradução do gavião pelo neologismo “gavian” — que não se explica a não ser pelo desconhecimento do termo — exotiza um pouco o texto de 1902, certamente acidentalmente. O emprego desses tempos verbais fazem com que um leitor francês não “sinta” a tradução, segundo os termos de Berman. E para que isso aconteça, afirma Berman, “*Tem-se que recorrer a procedimentos literários.*”¹²⁶ Ele acrescenta que “*uma obra escrita que, em francês, não é sentido como tradução, é uma obra escrita em ‘bom francês’, isto é, em francês*

¹²⁶ BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o Albergue do Longínquo*, 2013, p. 47.

*clássico*¹²⁷. Os tradutores não têm nenhuma intenção de criar uma nova língua, de transgredi-la, ao contrário.

Quadro recapitulativo

Tradução de Xavier de Ricard (1902)	Tradução de Vasco de Lacerda (1947)
Tendência a respeitar o modelo macro e microestrutural do original	Tendência a desmembrar capítulos, parágrafos e frases
Tendência à não-tradução	Tendência à não-tradução
Tendência à neutralização da estranheza do texto	Tendência à neutralização da estranheza do texto
Tendência a alternar as estratégias de tradução (não-tradução, naturalização, tradução “literal”)	Tendência a alternar as estratégias de tradução (não-tradução, adaptação, tradução “literal”)
Tendência a não subverter a língua francesa	Tendência a não subverter a língua francesa

3.1.2 Da censura erótica e religiosa ao heterolinguismo

A lenda de Alencar, *Iracema*, inscreve-se na tradição oral — já que é uma lenda — e vem reforçar o ambicioso projeto de escrita que José de Alencar tinha iniciado em *O Guarani*. De fato, o autor romântico brasileiro tentou reconstituir, segundo Bernd, o processo de formação da nacionalidade brasileira, percebido como os movimentos recíprocos de desculturação/aculturação de duas etnias fundadoras do povo brasileiro: a branca e a indígena¹²⁸. O próprio Alencar explica em 1872¹²⁹ o sentido de sua obra realizada até esta

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ BERND, Zilá. *Littérature Brésilienne et identité nationale*. Préf. Marc Angenot. Col. Recherches et Documents, Amériques Latines. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 53.

¹²⁹ ALENCAR, José de. *Obra Completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, p. 697

data, e que consiste numa síntese do processo de formação e de evolução literária brasileira, compreendida em três fases sucessivas:

1. A “fase primitiva” que ele chama de “fase aborígene” compreende as lendas e os mitos da terra selvagem e conquistada; trata-se das tradições que embalam a infância do povo. *Iracema* pertence, segundo Alencar, a esta fase da literatura primitiva;
2. A segunda fase é histórica e representa a união do invasor europeu e dos índios. Ao longo desta fase, outros costumes são formados assim como uma nova existência. *O Guarani* pertence, segundo Alencar, a esta fase;
3. A última fase, afirma Alencar, é a da infância da literatura brasileira.

A lenda de *Iracema*, fase primitiva, representa o nascimento do povo brasileiro, de sua língua e de sua cultura em que o Índio, símbolo da nacionalidade brasileira é erigido o antepassado místico. Além disso, *Iracema* é o anagrama de América e seu filho — filho de uma indígena e do português Martin — Moacir, cujo nome significa em Guarani *filho da dor*, simbolizará o mito da origem. A formação e fundação da nação brasileira passa também pela tradição literária, ou seja, a tradição oral indígena para Alencar. O nascimento de um texto, patrimônio histórico, é retraçado pela textualização/escrita da legenda (oral) de *Iracema*. O poeta e crítico literário brasileiro Haroldo de Campos, num estudo sobre “*Iracema*”¹³⁰ destaca que há no texto uma passagem que simboliza o uma cerimônia de doação textual que é a lenda de *Iracema*. A passagem situa-se no capítulo XXIV, quando *Iracema* pinta o corpo de Martin, que enquanto guerreiro deve levar as cores da nação indígena. Martin recebe o nome indígena de *coatibo*, “aquele que está pintado”. Assim, o português hibridizado, barbarizado de *Iracema* influenciado pelo “*nheengatu*” (língua geral) e idealizado por Alencar, é “um

¹³⁰ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

texto-coatiabo e a cerimônia de pintura corporal de Martim é, antes de mais nada, [sic] uma cena de escritura”. Iracema é então, antes de tudo, uma cena de escrita segundo Campos. Se recusando a ver na gramática um cânone imutável, Alencar proclamava a influência dos escritores na transformação da língua¹³¹. E para Alencar, acrescenta Campos: “Criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português.”¹³²

O trabalho de Alencar sobre a língua foi rejeitado pelos críticos portugueses, dos quais se defende em seu “pós-escrito” da segunda edição de Iracema. Argumentando que para ele a principal condição do estilo é “sua concisão e sua simplicidade”, ele rejeita as críticas sobre o pouco uso do pronome reflexivo ao qual ele se dispõe — normalmente depois do verbo e que ele coloca antes — sobre os ditos galicismos os quais o acusavam por introduzir na língua portuguesa — por exemplo, o verbo *abandonner* que não passa, explica ele, de um derivado do latim vulgar *bannum* (exilo). Ele introduziu igualmente, como em *O Guarani*, numerosas expressões e palavras da língua Tupi, regionalizando assim a língua e a caracterização dos personagens. É verdade, que após um longo estudo sobre a origem do Tupi de Alencar, relata Campos, o linguista brasileiro Mattoso Câmara Jr chega à conclusão que há numerosas irregularidades na maneira em que Alencar utiliza o Tupi¹³³. Seu Tupi é um Tupi inventado, ainda segundo Câmara. Todavia, seria preciso levar em conta, em nossa opinião, de que Wagley diz em seu *Introduction to Brazil*¹³⁴ sobre a época:

¹³¹ Ibid., p. 130.

¹³² Ibid., p. 129.

¹³³ Ibid., p. 134.

¹³⁴ WAGLEY, Charles. *An Introduction to Brazil*. New York: Columbia University Press, 1971.

It must be remembered that by 1857 the remaining Brazilian indians lived thousands of miles from the big cities or in very inaccessible pockets inland from the coast. Most urban literates had never seen an Indian, and any knowledge of Brazilian indigeneous life was derived mainly from the sixteenth-century chroniclers or from occasional writings of foreign scientists. It was just as easy for the Brazilian urban writer to romanticize and idealize the Indian as it was for such French writers as Chateaubriand. There were no Indians in Rio de Janeiro, São Paulo, or in any coastal city.

Alencar criou nomes, certamente, a romancista brasileira Raquel de Queiroz concorda e ainda acrescenta: “chegou a revolucionar os livros de batistério nacionais”¹³⁵

De fato, Iracema, Moacir, Araci, Juçara são nomes hoje em dia comuns no Brasil. Expressões que, segundo Alencar são indígenas, entraram definitivamente na língua afirma Queiroz. É preciso acrescentar que Iracema foi, segundo o crítico brasileiro Cavalcanti Proença — que organizou a edição crítica — o livro de Alencar que encontrou mais receptividade¹³⁶. Os críticos brasileiros reconhecem o aporte histórico e literário do autor romântico. Campos afirma que Alencar encontrou no Tupi ao mesmo tempo as sonoridades vocálicas e as onomatopeias¹³⁷. Machado de Assis diz, reconhecendo a importância de Iracema, que há uma superabundância de imagens e comparações¹³⁸. De fato, o uso intensivo do “como” chegando ao excesso é admitido pelo próprio Alencar em sua “Carta ao Dr. Jaguaribe” quando da primeira edição de Iracema: “noto algum excesso de comparação, repetição de certas imagens”.

¹³⁵ Em seu artigo “José de Alencar”. In: *Iracema*, edição crítica, 1979, p. 181.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 237.

¹³⁷ *Metalinguagem*, 1992, p. 135.

¹³⁸ ASSIS, Machado de. *Diário do Rio de Janeiro*, 23 nov. 1866.

Essa proliferação dos “como” tem sua explicação, segundo Campos, na “*Tanalogie de la similitude, soit où une chose peut cesser d’être égale à elle-même pour incorporer l’autre, la différence*”¹³⁹. Nos parece se tratar de uma estratégia estética em favor de seu projeto literário em que a formação e fundação do povo brasileiro e da literatura e língua brasileiras se baseiam em seu princípio original. Há então em *Iracema* uma predominância da similitude (como) em detrimento da metáfora, como veremos na análise.

São as notas de José de Alencar — que não estão no rodapé mas no final de *Iracema*¹⁴⁰ — que serão o fio condutor de nossa análise textual, pois ele escreve em sua carta ao Dr Jaguaribe:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora *rudes* e *grosseiras*, dos índios, mas nessa tradução, está a grande dificuldade; é preciso que a *língua civilizada* se molde quando passa à *singeleza primitiva* da língua *bárbara*; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que aos leitores pareçam naturais na boca do *selvagem*.

Alencar se posiciona enquanto tradutor. No entanto, lhe é necessário, para amenizar o efeito da estranheza provocada pela língua Tupi em seu texto, anexar notas explicativas, assim como o fez para *O Guarani*. É a partir do estudo das notas — que remete ao texto mesmo — que aparecerão mais claramente as estratégias dos tradutores. Teriam eles traduzido todas as notas de Alencar ou parcialmente? Teriam eles acrescentado a estas outras notas? Se eles suprimiram as notas, teriam eles evitado os termos Tupi ou usaram outra estratégia?

¹³⁹ *Metalinguagem*, 1992, p. 157.

¹⁴⁰ *Iracema* é um texto curto de aproximadamente oitenta páginas, dependendo da edição, composta por trinta e três capítulos sem título.

As notas são precedidas pelo que Alencar intitula o *Argumento Histórico*, que apresenta não somente as fontes referenciais, mas ainda revela o processo de documentação histórica do escritor à serviço da composição literária. Nenhum dos outros tradutores — Lebesgue (1928) e Oseki-Dépré (1985) — traduziram o “argumento histórico” de duas páginas que introduz as notas. Neste argumento histórico da lenda¹⁴¹, o autor explica que Martins Soares Moreno, militar português, participou da libertação do Brasil contra a invasão holandesa, assim como o Índio Poti que foi batizado com o nome de Antônio Filipe Camarão. Alencar fornece igualmente numerosas fontes bibliográficas à fim de, segundo ele, mostrar a veracidade dos fatos. Esse argumento histórico tem sua importância, pois explica a origem de dois personagens da lenda de Iracema, Martin e Poti, o índio Pitiguara do litoral brasileiro que era aliado dos portugueses e contra os índios Tabajara, aliado dos franceses.

A supressão do argumento histórico nas traduções denota o pouco interesse em contextualizar os eventos históricos do Brasil, como se a lenda devesse permanecer misteriosa, atemporal e/ou exótica. A história de Iracema tem, ao contrário, limites temporais (o início do século XVII) e espaciais (o Estado do Ceará).

Quanto às notas que seguem o argumento histórico — por volta de trinta notas no original de Alencar — são reduzidas a sete notas de rodapé na tradução de Lebesgue (1928) e a oitenta e sete notas na tradução de Oseki-Dépré, não no rodapé, mas na sequência do texto traduzido. A primeira nota diz respeito ao início do poema de Iracema:

¹⁴¹ Edição crítica de Iracema, 1979, p. 85-6.

Tradução de 1928 (p. 13)	Tradução de 1985 (p. 15)	<i>Iracema</i> (p. 11)
<p>“Vertes mers sauvages de ma terre natale où chante le <u>cacatoès</u> dans le feuillage des <u>carnaubas</u>, vertes mers qui brillent comme une émeraude liquide aux rayons naissants du soleil, et qui venez expirer sur les plages blanches à l’ombre des palmiers, apaisez-vous, vertes mers; aplanissez doucement la vague impétueuse, pour que la barque téméraire glisse doucement à fleur des eaux.</p> <p>Où va l’audacieuse nacelle qui s’éloigne rapidement du rivage de Céara, la grande voile ouverte au vent frais qui vient de terre? Où va-t-elle, pareille à l’oiseau blanc des solitudes marines qui cherche à travers l’océan le rocher natal?”</p>	<p>“Vertes mers violentes de ma terre natale, où chante la <u>jandaia</u> sur les frondes du <u>palmier-carnaouba</u>;</p> <p>Vertes mers qui luisent comme l’émeraude liquide aux rayons du Soleil levant, bordant les plages d’albâtre assombries par les cocotiers;</p> <p>Rassérénez-vous, ô vertes mers, et amadouez votre flot fougueux afin que l’embarcation aventurière glisse suave à fleur d’eau.</p> <p>Où va ce radeau hâtif, quittant à toute allure la côte du Céara (*), sa grande voile déployée aux fraîches brises de terre?</p> <p>Où va-t-il, tel le pâle alcyon en quête du rocher familier dans la solitude de l’océan?”</p> <p>(*) Pour le vocabulaire indien et explications des usages, se rapporter au lexique.</p>	<p>“Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a <u>jandaia</u> nas frondes da <u>carnaúba</u>;</p> <p>Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;</p> <p>Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.</p> <p>Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?</p> <p>Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?”</p>

Constatamos que Lebesgue traduz “jandaia” por “cacatoès”, uma ave trepadora que na cabeça tem uma crista de penas¹⁴². Ele naturaliza assim o texto, enquanto Oseki-Dépré importa o termo indígena na sua tradução — realizando uma tradução fonológica de maneira a ser pronunciada em francês como se pronuncia no Brasil graças aos tremas — e explica em nota que *la jandaia est une sorte*

¹⁴² Cf. *Petit Robert*, article “cacatoès”.

de *perruche* (“a jandaia é um tipo de periquito”). Para conservar igualmente “carnaúba” em sua tradução, Oseki-Dépré procede da mesma maneira e cria um nome composto explicativo “palmier-carnaúba” (palmeira-carnaúba). Ademais, o início da lenda é extremamente poético e a repetição de “vertes mers” (verdes mares) remete ao seu espelho por intermédio do “como” *l'émeraude liquide* (a esmeralda líquida). Mesmo a forma do início da lenda é a de versos poéticos. Entretanto, Lebesgue não respeita a distribuição dos “versos” e os funde em um único parágrafo prosaico. Ele adota essa estratégia de tradução ao longo de toda a lenda e, sobretudo, cada vez que os “versos-parágrafos” são constituídos de uma só frase:

Tradução de 1928 (p. 75)	Tradução de 1985 (p. 64)	<i>Iracema</i> (p. 46)
<p>“La forêt frissonne sous la course du peuple tabajara. Le grand Irapuam, à sa tête, surgit entre les arbres. Son regard injecté de rouge a vu le guerrier blanc dans un nuage de sang; le rauquement farouche du tigre s'exhale de sa poitrine caverneuse. Le chef tabajara et son peuple vont se précipiter sur les fugitifs, comme la vague qui se gonfle et qui se brise au rivage de Mocaripe.”</p>	<p>“Tremble la forêt sous le fracas de la course du peuple tabajara. Le grand Irapouan, en premier lieu, fait irruption entre les arbres. Son regard rubigineux vit le guerrier blanc au milieu de nuages de sang: le rugissement du tigre fend sa poitrine caverneuse. Le chef tabajara et son peuple allaient se précipiter sur les fugitifs, comme la vague en furie qui déferle à Mocaripe.”</p>	<p>“Treme a selva com o estrupido da carreira do povo tabajara; O grande Irapuã, primeiro, assoma entre às árvores. Seu olhar rubido viu o guerreiro branco entre nuvens de sangue: o ronco bravio do tigre rompe de seu peito cavernoso. O chefe tabajara e seu povo iam precipitar sobre os fugitivos, como a vaga encapelada que arrebenta no Mocaripe.”</p>

Lebesgue, aglutinando os parágrafos, vai ao encontro da simplificação sintática simbolizando a linguagem indígena.

A segunda nota de Alencar diz respeito à etimologia do nome Iracema, nota retomada unicamente por Oseki-Dépré: “*En guarani, signifie lèvres de miel, de ira (miel) et tembe (lèvres).*” [Em guarani,

significa lábios de mel, de ira (mel) e tembe (lábios)]”. Lebesgue certamente não sente a necessidade dessa nota já que desde a segunda frase do capítulo II, o texto precisa que Iracema é uma virgem de lábios de mel:

Tradução de 1928	Tradução de 1985	<i>Iracema</i>
<i>“Iracéma, la vierge aux lèvres de miel, qui avait les cheveux plus noirs que l’aile de l’oiseau grauna. (1)</i>	<i>“Iracéma, la vierge aux lèvres de miel, aux cheveux plus noirs que l’aile du corbeau”.</i>	<i>“Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna”.</i>
<i>(1) Grauna se prononce graouna. Il en va de même pour tous les mots brésiliens contenant la diphtongue au; u, du reste y a toujours le son de ou.”</i>		

A metáfora da ave foi naturalizada por Oseki-Dépré (*corbeau*) enquanto Lebesgue mantém “grauna” e acrescenta ainda uma nota de pronúncia, nota que explicita também a maneira como ele trata as palavras Tupi, guardando a grafia brasileira. Sua estratégia é diferente daquela de Oseki-Dépré que adapta os termos Tupi à grafia e pronúncia francesas de maneira a serem pronunciadas como em português. A estratégia de tradução de Lebesgue consiste também em explicar que se trata de uma ave no texto, o que lhe permite evitar a nota para dizer isto. É de fato uma estratégia amplamente utilizada por Lebesgue, essa de evitar a nota.

Recordemos, como dissemos no capítulo 3, que a tradução de Lebesgue está inserida numa coleção para jovens e que certamente é a razão pela qual ele evita as notas. Em todo caso, sua tradução tende bem mais a uma tradução explicativa do que a de Oseki-Dépré, certamente porque ele reduz ao mínimo as notas e porque seu texto se dirige principalmente a leitores-alvo, os jovens. Ele usa diversas estratégias: a aposição (*l’abeille jaty / le dieu Tupan*); a naturalização (*le démon des bois* para *Jurupari / le chien des bois*

para *guará*); a explicação entre parênteses “maraca (*qui est l'étendard de la tribu*)” ou ainda a explicação inserida no texto “*le secret de la boisson sacrée, faite des feuilles de l'arbre de jurema, et le mystère des songes divins qu'elle procure*”. Destacamos em negrito as partes que Lebesgue acrescentou a fim de explicitar que a jurema provoca alucinações, e isto sem recorrer à nota. Lebesgue equilibra assim sua tradução, nem tão naturalizada nem tão exotizada. Oseki-Dépré, que é brasileira, tende mais à importação das palavras indígenas, as quais ela remete às notas e que ela ortografia de acordo com a língua francesa, de maneira que fossem pronunciadas mais ou menos como em português. Essa “pluralidade de linguagem” funda o que Grutman¹⁴³ chama de heterolinguismo: “Por heterolinguismo [sic], entenderei a presença *em um texto* de idiomas estrangeiros, sob qualquer forma que seja, bem como de variedades (sociais, regionais ou cronológicas) da língua principal”¹⁴⁴

Oseki-Dépré adota então uma estratégia de tradução que tem como efeito a mestiçagem de seu texto, de exotizá-lo, ao contrário do que faz Lebesgue que torna seu texto traduzido por vezes opaco à compreensão:

Poty salua son ami et parla de cette sorte:

— *Avant que le père de Jacauna et de Poty, le vaillant guerrier Jatoba, eût exercé le commandement sur tous les guerriers pytiguaras, le grand tacapé de la nation occupait la droite de Batuirété, le plus grand des chefs, père de Jatoba.*

[...]

Quand ses étoiles devinrent nombreuses, tellement que dans son sépulcre déjà ne tenaient plus les châtaignes destinées à en marquer le nombre, le corps s'inclina vers la terre, le bras devint rigide comme le rameau de l'ubiratan que rien ne ploie; la clarté des yeux s'obscurcit. (Cap. XXII)

¹⁴³ GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal: Fides, 1997, p. 19.

¹⁴⁴ Ibid., p. 37.

Não aderindo neste caso à tradução explicativa, o texto de Lebesgue é bem misterioso. O leitor ignora que “tacapé” é uma grande massa ou que a alusão às estrelas provém do fato de que os indígenas contavam seus próprios anos de vida pelas estrelas e que tinham como hábito guardar uma castanha de caju para cada ano que se passava. Todas essas explicações são fornecidas por Oseki-Dépré em notas. Para o resto, já tinham sido retomadas em notas nos capítulos precedentes as explicações das palavras indígenas que ela emprega (*Jacaouna*, cap. XVIII / *Jatoba*, capítulo XIX).

Seguindo nossa análise, adorariamos nos alongar sobre as repetições. De fato, em seu estudo sobre *Iracema*, Haroldo de Campos observa que Alencar registra, em sua nota nº 7 do capítulo II, a tendência dos indígenas em repetir:

“Ará — Periquito. Os indígenas como aumentativo usavam repetir a última sílaba da palavra e às vezes a palavra. *Arará* vinha a ser, pois, o aumentativo de *ará*, e significaria a espécie maior do gênero.”

Essa nota corresponde ao fragmento seguinte nas traduções:

Tradução de 1928 (p. 16)	Tradução de 1985 (p. 17)
<i>La gracieuse perruche, sa compagne et son amie, joue auprès d'elle. Parfois l'oiseau s'élance à travers les branches de l'arbre et, de là-haut, appelle par son nom la jeune fille;</i>	<i>La gracieuse perruche, sa compagne et son amie, joue à ses côtés. Tantôt elle grimpe sur les branches de l'arbre d'où elle appelle la <u>jeune vierge</u> par son petit nom;</i>

Os dois tradutores tendo naturalizado “ará” por *perruche*, não fazem referência a esta nota que indica que a repetição é típica entre os indígenas. Sublinhamos aqui, *jeune fille* e *jeune vierge*, pois observamos que Lebesgue nunca traduz *virgem* por *vierge* mas sim por *jeune fille*. Esta escolha nos levou a analisar a verve erótica e religiosa nas traduções de *Iracema*. Veremos esta logo depois da questão da “repetição” para não nos perdermos nos desvios da análise.

Alencar reforça então a cor local não somente pelo uso de vocábulos Tupi, mas ainda pela repetição, própria dos indígenas, segundo ele. Não se trata somente da repetição a respeito do aumentativo de termos e expressões presentes em todo o texto. Cavalcanti Proença que, recordemos, coordenou a edição crítica brasileira de *Iracema*, destaca algumas repetições sobre as quais apoiaremos nossa argumentação. Certas repetições (sublinhadas) acontecem nas comparações numerosas no texto:

Tradução de 1928	Tradução de 1985	<i>Iracema</i>
<i>“A peine lui <u>demeura</u>-t-il une vague impression, comme <u>demeure</u> dans le buisson le parfum de la fleur.”</i>	<i>“Il n'en <u>subsista</u> qu'une vague sensation, comme <u>subsiste</u> dans le buisson le parfum de la fleur.”</i>	“ <u>Ficou</u> apenas um vago sentir como <u>fica</u> na moita o perfume da flor.”
<i>“La belle sauvagesse s'épanouit tout en un sourire, comme la fleur qui se défait quand le fruit se noue.”</i>	<i>“La gracieuse sauvage <u>se confondit</u> en sourires, comme <u>se confond</u> la fleur du fruit qui pointe.”</i>	“A formosa selvagem <u>desfez-se</u> em risos como <u>se desfaz</u> a flor do fruto que desponta.”
<i>“Il se jeta dans l'eau et crut <u>baigner</u> son corps dans les flots de sa patrie, comme il <u>avait baigné</u> son âme à travers les regrets qu'elle lui suggérait.”</i>	<i>“Il se jeta dans les vagues et songea qu'il <u>baignait</u> son corps dans les eaux de sa patrie, comme il <u>avait baigné</u> son âme dans la nostalgie qu'il avait d'elle.”</i>	“Arrojou-se nas ondas e pensou <u>banhar</u> seu corpo nas águas da pátria, como <u>banhara</u> sua alma na saudade dela.”

Observamos que os tradutores utilizam em geral a repetição que tem como efeito enfatizar o termo repetido numa espécie de espelho poético que une os sentidos figurados e literais. O espelho remete às vezes a uma imagem não por comparação, mas por personagem intermediário:

Tradução de 1928	Tradução de 1985	<i>Iracema</i>
[Martin] — Mais le chien est ton <u>compagnon</u> , ton <u>ami</u> fidèle. [Poti] — Meilleur <u>ami</u> et meilleur <u>compagnon</u> sera-t-il de Poty. [Martin] — La cabane de Poty restera <u>triste et déserte</u> [Poti] — <u>Désert et triste</u> sera loin de toi le cœur de ton ami.	— Mais le chien est ton <u>compagnon</u> et fidèle <u>ami</u> . — Il sera plus grand <u>ami</u> et <u>compagnon</u> de Poti. — La hutte de Poti deviendra <u>déserte et triste</u> — <u>Désert et triste</u> sera le cœur de ton frère loin de toi.	— Mas o cão é teu <u>companheiro</u> e <u>amigo</u> fiel. — Mais <u>amigo</u> e <u>companheiro</u> será de Poti. — A cabana de Poti ficará <u>deserta e triste</u> — <u>Deserta e triste</u> será o coração de teu irmão longe de ti.

Os tradutores, utilizando a repetição que mostra os laços de amizade intensos que unem os dois amigos, ritmam assim o seu texto. A nota de Alencar sobre a repetição não foi então necessária para os tradutores que utilizaram o processo repetitivo em seu texto.

Destacamos — pouco antes dessas observações sobre as repetições — que Lebesgue parecia evitar as referências à religiosidade em seu texto. De fato, segundo Veiga, a ideologia deve ser levada em conta na tradução de Lebesgue, pois o tradutor “republicano e anticlerical” laiciza seu texto¹⁴⁵. Cada vez que uma palavra ou expressão do campo semântico religioso aparece na obra de Alencar, Lebesgue tende a suprimi-las. É o caso de virgem que ele traduz sempre que possível por *jeune fille*, salvo quando se trata da etimologia de Iracema. É também o caso de “cristo”, “cristão” e “Deus”:

¹⁴⁵ VEIGA, Cláudio. *Um brasilianista francês: Philéas Lebesgue*. Rio de Janeiro: Topbooks / Salvador: FCEB, 1998. p. 87.

Tradução de 1928 (p. 63)	Tradução de 1985 (p. 55)	<i>Iracema</i> (p. 39)
<i>“Le jeune portugais repousse la vierge indienne. Il ne laissera point la trace du malheur dans la cabane hospitalière. Il ferme les yeux pour ne pas voir, et l’enseignement de sa mère remonte à son âme.”</i>	<i>“Le chrétien repoussa loin de son sein la vierge indienne. Il ne laissa pas de trace de malheur dans la hutte hospitalière. Il ferme les yeux pour ne pas voir; et il remplit son âme du nom et de la vénération de son Dieu: — Christ! ... Christ! ...”</i>	<i>“O cristão repeliu do seio a virgem indiana. Ele não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira. Cerra os olhos para não ver; e enche sua alma com o nome e a veneração de seu Deus: — Cristo!... Cristo! ...”</i>

A não-tradução da passagem (destacado em negrito) sobre a veneração de Deus concorda com o anticlericalismo do qual fala Veiga. Mas a censura operada por Lebesgue não para neste caso. Ela passa também pelo filtro cultural. Sua tradução é escrita para ser lida por jovens e então Lebesgue recorreu, como afirma Veiga, à “simples supressão até o recurso a eufemismos”¹⁴⁶. A não-tradução das passagens que ele considera sensuais, até mesmo eróticas atinge todo o texto. Por exemplo, quando do primeiro beijo entre Martim e Iracema (Martim tinha acabado de beber a jurema alucinógena):

¹⁴⁶ Ibid., p. 85.

Tradução de 1928 (p. 31)	Tradução de 1985 (p. 28-29)	<i>Iracema</i> (p. 20)
<p>“— <i>Iracéma!</i> <i>Iracema!</i> Il parvint à la joindre. La jeune fille demeura tremblante et palpitante comme la perdrix timide. Les lèvres du jeune homme soupirèrent encore le doux nom et sanglotèrent. <i>Iracéma</i> sentit son âme s'échapper hors d'elle-même.”</p>	<p>“— <i>Iracéma! Iracema!</i> Voilà qu'il la rattrape et lui entoure de son bras sa taille svelte. Cédant à la tendre pression, la vierge se pencha sur la poitrine du guerrier et resta là, tremblante et palpitante comme la peureuse perdrix, quand son affectueux compagnon lui taquine du bec le duvet moelleux. Les lèvres du guerrier soufflèrent à nouveau le doux nom, et sanglotèrent comme si elles appelaient d'autres lèvres aimantes. <i>Iracéma</i> sentit que son âme s'échappait pour se fondre dans cet ardent baiser.”</p>	<p>“— <i>Iracema! Iracema! ...</i> Já a alcança e cinge-lhe o braço pelo talhe esbelto. Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdrix, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem. O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome, e soluçou, como se chamara outro lábio amante. <i>Iracema</i> sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente.”</p>

A censura na tradução de Lebesgue diz respeito a toda sugestão do tocar ou efusão amorosa. Para ele (e seus leitores), Martin não enlaça *Iracema*, não abraça e, sobretudo, eles não se beijam. Pior ainda se o ato de amor é sugerido no texto brasileiro:

Tradução de 1928 (p. 65)	Tradução de 1985 (p. 56)	<i>Iracema</i> (p. 40)
<p>“Et aussitôt son cœur frémit.”</p>	<p>“Maintenant il pouvait vivre avec <i>Iracéma</i> et cueillir dans ses lèvres le baiser qui s'y épanouissait entre les sourires comme le fruit dans la corolle de la fleur. Il pouvait l'aimer et humer de cet amour le miel et le parfum sans laisser de poison dans le sein de la vierge”.</p>	<p>“Agora podia viver com <i>Iracema</i>, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.”</p>

Enquanto Oseki-Dépré traduz imagem e metáfora alusiva, Lebesgue suprime o parágrafo, muito sugestivo, e o substitui por uma frase bem neutra. Ele adapta então sua tradução de maneira não declarada. Segundo Oseki-Dépré¹⁴⁷, sua retradução foi condicionada não somente pelo desejo de traduzir *textos fundadores brasileiros*, mas, sobretudo, porque ela tinha observado que Lebesgue tinha censurado pela não-tradução numerosas passagens textuais relativas à sensualidade e ao erotismo. Essa assertiva também é válida para a metáfora erótica *liana/cipó* (Iracema)/*tronco* (Martin). Iracema é toda doçura e frequentemente é comparada no texto com aves numa busca por identidade (brasileira) marcada pelos verbos intercambiados:

Tradução de 1928 (p. 65)	Tradução de 1985 (p. 56)	Iracema (p. 40)
“La tourterelle juruty qui erre à travers la forêt entend le tendre roucoulement de son compagnon; elle bat de l’aile et prend l’essor pour <u>se rapprocher</u> du nid tiède. Ainsi la vierge des solitudes se vint <u>abriter</u> auprès du guerrier.”	“La tourterelle qui divague par la forêt, entend le tendre roucoulement de son compagnon. Elle bat des ailes et s’envole pour <u>se blottir</u> dans son nid tiède. Ainsi la vierge du Sertão <u>se blottit</u> dans les bras du guerrier.”	“A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa a <u>conchegar-se</u> ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, <u>aninhou-se</u> nos braços do guerreiro.”

Nenhum dos dois tradutores reproduziu a coreografia verbal — a ave que se aproxima e Iracema que faz seu ninho — destacando a busca da identidade. Todavia, a solução de Oseki-Dépré é de usar a estratégia da repetição, assimilando assim a índia à natureza.

Iracema é meiga, doce, muitas vezes comparada ao colibri, às flores ou às frutas, e ele, é, nota Cavalcanti Proença: “a liana que se enrosca, erótica e amorosa, no tronco altaneiro que é Martim”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Entrevista por e-mail.

¹⁴⁸ CALVALCANTI PROENÇA, 1979, p. 227.

Essa metáfora erótica do cipó e do tronco está presente em todo o texto. Desde o momento que Iracema se apaixona por Martim, ela pensa com ciúmes na jovem loira que o espera em sua pátria (Portugal). Martim lhe diz que essa noiva distante não é nem mais doca nem mais bonita do que ela. Daí surge, observa Cavalcanti Proença¹⁴⁹, pela primeira vez a metáfora (capítulo VI):

Tradução de 1928	Tradução de 1985	<i>Iracema</i>
<i>“La fleur des bois n'est belle que lorsqu'elle possède une branche pour l'abriter, un tronç où elle s'enlace.”</i>	<i>“La fleur des bois est ravissante lorsqu'elle a des branches pour l'abriter, et des troncs pour se lover.”</i>	“A flor da mata é formosa quando tem rama que a abriga e tronco onde se enlance.”

Pluralizando ramos e troncos, Oseki-Dépré neutraliza um pouco a metáfora Martim/tronco. Mas a imagem é explícita, o tronco sendo o próprio Martim neste momento (capítulo VIII):

Tradução de 1928	Tradução de 1985	<i>Iracema</i>
<i>“<u>Langouissant</u>, elle s'incline sur la poitrine du jeune homme comme le tendre pampre de vanille qui enlace la <u>robuste</u> branche d'angico.”</i>	<i>“Elle s'appuie <u>langoureuse</u> sur la poitrine du guerrier, comme le tendre pampre de la vanille qui enlace la <u>rigide</u> branche de la sensitive.”</i>	“Iracema reclinava <u>langüida</u> sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano de baunilha que enlaça o <u>rijo</u> galho do angico.”

“*Langoureux*” evoca o sofrimento que consome o corpo e a alma, enquanto “*langouissant*”, sinônimo de “*languide*” (lânguido) evoca uma ausência de entusiasmo e de vigor¹⁵⁰. A sutilidade na tradução de Lebesgue mal deixa transparecer a destituição da conotação erótica,

¹⁴⁹ Ibid., p. 227.

¹⁵⁰ Ver Petit Robert, artigos *langoureux*, *langueur*, *languir*, *languissant* e *languide*.

como em sua escolha por *robuste* (= resistente, sólido) no lugar de *rigide* (= duro, rígido) como o fez Oseki-Dépré.

A estratégia de Lebesgue continua:

Tradução de 1928 (p. 63)	Tradução de 1985 (p. 54)	<i>Iracema</i> (p. 39)
<i>“Iracéma se penche avec langueur au chevet du hamac. Ses yeux noirs et brillants, tendres yeux de rossignol brésilien, cherchent l'étranger et lui pénètrent dans l'âme. Le chrétien sourit: la jeune fille palpète, comme l'oiseau sahy fasciné par le serpent.”</i>	<i>“Iracéma s'appuie langoureusement sur la poignée du hamac; ses yeux noirs et brillants, les tendres yeux du sabia, cherchent l'étranger, pénètrent dans son âme. Le chrétien sourit: la vierge palpite, comme le tangara fasciné par le serpent, elle laisse glisser sa silhouette lascive qui finit par toucher la poitrine du guerrier.”</i>	<i>“Iracema recosta-se langue ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sábia, buscaram o estrangeiro, e lhe entram n'alma. o cristão sorri: a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sobre o peito do guerreiro.”</i>

Destacamos em negrito a passagem não traduzida por Lebesgue que se refere, como já observamos, o sentido de tocar, incluindo o beijo

E finalizamos essas observações sobre cipó com uma passagem evocando os tempos felizes em que vivia Iracema:

Tradução de 1928 (p. 94)	Tradução de 1985 (p. 78-79)	<i>Iracema</i> (p. 56)
<i>“La clarté de l'aube la trouvait suspendue à l'épaule de l'époux et souriante <u>comme la liane qui enlace le robuste tronc et le couronne chaque matin d'une guirlande nouvelle.</u>”</i>	<i>“La lumière du matin la trouvait déjà suspendue à l'épaule de son époux en train de sourire, <u>comme la liane qui enlace le tronc robuste et tous les matins le couronne d'une nouvelle coiffe.</u>”</i>	<i>“A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do esposo e sorrindo, <u>como a enredica que entrelaça o tronco robusto, e todas as manhãs o coroa de nova grinalda.</u>”</i>

Trata-se de uma comparação e Lebesgue a traduz inteiramente como se o jugo comparativo apagasse a erotização dos amantes. Quanto à “grinalda”, ele se refere a uma coroa de flores ou de ramos¹⁵¹. A tradução de Lebesgue parece, nesse caso, bem literal.

Quadro recapitulativo

Tradução de Philéas Lebesgue (1928)	Tradução de Inês Oseki-Dépré (1985)
Supressão da maioria das notas	Supressão de algumas notas
Não-tradução do argumento histórico	Não-tradução do argumento histórico
Tendência à naturalização ortográfica das palavras indígenas	Tendência à exotização das palavras indígenas
Tendência à adaptação formal (distribuição de parágrafos diferente daquela do original)	Ø
Tendência à tradução explicativa	Ø

Em suma, a tradução de Lebesgue (1928) é, retomando a expressão de Berman, uma “tradução-adaptação” onde o trabalho de transformação é bastante discreto, ou quase passa despercebido. É muito mais discreta do que inconfessada — o paratexto precisa que se trata de uma tradução.

3.2 Os romances do sertão

3.2.1 Exotização e ideologia do metatexto

Os Sertões, de Euclides da Cunha, precursor das ciências sociais brasileiras, integra a prosa narrativa regionalista — a caracterização do gênero ao qual *Os Sertões* pertence é no entanto complexa pois a obra

¹⁵¹ Ver *Dicionário Aurélio*, artigo *grinalda*

é tão historiográfica quanto sociológica, antropológica, jornalística, crítica, ficcional e poética. Trata-se então de uma obra polifônica, ou seja, na qual diversos gêneros dialogam. Podemos afirmar que *Os Sertões* situa-se entre a história e a ficção, como constatou, desde a publicação do livro, o crítico brasileiro José Veríssimo:

O livro, por tantos títulos notável, do sr. Euclides da Cunha, é ao mesmo tempo o livro de um homem de ciência, um geógrafo, um etnógrafo; de um homem de pensamento, um filósofo, um sociólogo, um historiador; e de um homem de sentimento, um poeta, um romancista, um artista.¹⁵²

O livro contém igualmente “longos estudos sobre a história de Portugal e do Brasil, especialmente no tocante à colonização e ao povoamento, elementos necessários para responder a essas questões sobre a origem e a formação do povo de Canudos”¹⁵³. Em outros termos, segundo Zilá Bernd, Euclides da Cunha retomava “de alguma maneira o projeto alencariano de “explicar” o Brasil e sua busca por identidade”¹⁵⁴. É um fato sob o olhar da disposição interna de *Os Sertões*¹⁵⁵:

A 1ª parte é intitulada *A Terra*.

“A construção geológica do continente americano é nesta parte examinada desde suas origens, em seguida o foco se estreita cada vez mais para se concentrar na região de Canudos. O autor estuda o solo, a flora, a fauna, o clima e as origens do fenômeno local da seca.”

A 2ª parte é intitulada *O Homem*.

A mistura de raças é o tema principal desta parte. Euclides da Cunha analisa aqui a formação antropológica do povo brasileiro, que

¹⁵² VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1977, p. 45.

¹⁵³ CARELLI; GALVÃO. In: *Le roman brésilien*, p. 27

¹⁵⁴ In: *Littérature et Identité Nationale*, p. 59

¹⁵⁵ As citações da disposição interna são provenientes do *Le roman brésilien*, p. 27-33.

resulta da confluência de três raças que são, por ordem de chegada, a indígena, a branca e a negra. O histórico de ondas sucessivas de colonização e de povoamento do país encontra-se reconstituída. Em seguida, o foco se estreita mais ainda, e Euclides da Cunha examina a população da região, seus habitantes, a religiosidade sertaneja e finalmente o percurso pessoal do líder carismático do movimento, Antônio Conselheiro.

A 3ª parte é intitulada *A Luta*.

Trata-se de uma parte mais longa e com divisões internas:

- Preliminares
- Travessia do Cambaio
- Expedição Moreira César
- Quarta Expedição
- Coluna Savaget
- Nova fase de luta
- Últimos dias

O ponto de partida de nossa análise é o conceito de tradução de Sereth Neu já que, como observamos, é explícito em suas “Algumas palavras do tradutor”. Ela crê na intraduzibilidade e sua estratégia de tradução, afirma ela, é a de conservar as palavras brasileiras em sua tradução ou a de proceder a uma tradução explicativa ou ainda a de apelar para as notas. Os tradutores Coli e Seel empregaram igualmente palavras e expressões brasileiras em sua tradução, que eles explicam num “Glossário de termos brasileiros” e apelaram às notas, no final do volume, as “Notas dos Tradutores”.

A estratégia dos dois tradutores (1947, 1993/1997) parece convergir num mesmo sentido. Examinaremos inicialmente as notas de rodapé. Recordemos que Euclides da Cunha usou igualmente notas de rodapé em *Os Sertões*. São cerca de sessenta notas de rodapé sobre biografia de personagens históricos, muitas vezes de militares; informações de técnica militar; referências bibliográficas utilizadas

por Euclides da Cunha para anunciar suas teses; ou explicações sobre fatos culturais do sertão. São sobretudo as últimas que nos interessam. Sereth Neu mistura suas próprias notas com as de Euclides da Cunha, mas podemos, no entanto, diferenciá-las, pois estão indicadas por “note de l’auteur” ou “N. de l’auteur”, enquanto Coli e Seel só utilizam notas de rodapé para as de Euclides da Cunha¹⁵⁶. À fim de confrontar as traduções das notas de rodapé de Euclides da Cunha, elaboramos uma tabela que retoma as principais notas da terminologia ou de fatos culturais¹⁵⁷.

Ao examinar essas notas de rodapé e o texto correspondente, observamos que Sereth Neu aplica a estratégia que ela anuncia na introdução (*Quelques mots du traducteur* — “Algumas palavras do tradutor”). Ela remete às palavras e expressões brasileiras como em nota “verde, margem” (A Terra IV) e explica entre parênteses as diferentes raças brasileiras “*le mulâtre (nègre et blanc), le mamaluco ou curiboca (indien et blanc) et le cafuz (indien et nègre)*” (O Homem). Essas explicações foram fornecidas inicialmente pelo autor brasileiro em nota de rodapé (O Homem I), ela absorve o texto de EdC (Euclides da Cunha) e o transforma. Sua antropofagia textual chega ao ponto em que ela traduz as referências bibliográficas que EdC dá em nota (“Lendas e Canções Populares”, “verde, margem”, “*Légendes et Chansons*”, O Homem III). Os tradutores Coli e Seel conservam igualmente palavras e expressões brasileiras em sua tradução, mas só retomam as notas de EdC; os outros termos brasileiros são grafados em itálico e são explicados no glossário:

“Marizeiro: s.m. Légumineuse (Geoffrae superba)”

“Tupi: s.m. Nom donné aux Indiens appartenant à l’un des quatre principaux groupes linguistiques indigènes du Brésil.”

¹⁵⁶ As notas de Coli e Seel, como acabamos de dizer, encontram-se no final do volume no “*Glossaire des termes brésiliens*” e também em “*Notes des Traducteurs*”.

¹⁵⁷ A tabela se encontra no anexo.

“Fazenda: s.f. *Grande propriété rurale, de culture ou d'élevage*.”
“Cabra: s.m. 1) *Métis de mulâtre et de noir*. 2) *Homme de main*. 3) *Bandit*. 4) *Individu quelconque*.”

Esse glossário traz doze páginas¹⁵⁸ de termos brasileiros. É dizer a que ponto a tradução é entremeada de palavras e expressões brasileiras, o que a exotiza fortemente. A prática do glossário é pouco usada nas traduções de prosa narrativa brasileira em francês a menos que ele já esteja presente no original brasileiro ou na edição crítica brasileira. É o caso de *Macunaíma* de Mário de Andrade: os organizadores da edição crítica acrescentaram um glossário cuja função é a de reunir informações que completam a leitura: “este glossário deve ser encarado como um instrumento de trabalho destinado a quem se inclinar sobre o texto com intenção de estudo”¹⁵⁹.

É claro que os glossários informam, mas eles tornam a leitura mais árdua; assim como um número muito grande de notas como na tradução de Sereth Neu. Seu texto está inundado de notas e ela insere ainda notas dentro das notas¹⁶⁰. Ela o faz por exemplo na nota explicativa de *Canhembora* e de *Quilombola* (*O Homem II*, p. 79) que termina em “Ver p. 73”:

Canhembora indien qui a fui. Quilombola nègre en fuite poursuivi dans les quilombos. L'identité de forme, de son et de signification de ces paroles est singulière. La première a surgi au Brésil, la seconde en Afrique. Elles sont destinées à caractériser la même détresse de deux races dont les origines sont si éloignées. (N. de l'auteur) Voir p. 73

Somos direcionados à página 73 e temos que ler a página inteira para encontrar para onde exatamente a tradutora estava enviando seu leitor: ela estava enviando para a nota da página 79.

¹⁵⁸ Da página 501 à 512.

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, ed. crítica, p. 436.

¹⁶⁰ Há inclusive doze notas numa mesma página (Ver p. 165 de sua tradução).

Esse labirinto das notas é constante na tradução de Sereth Neu e muitas vezes não remete à nada: a nota atribuída a “sambas”, “Ver página 23” (*O Homem II*), não envia a coisa alguma nesta página já que essa se trata da descrição de paisagens áridas e não de “sambas”.

Além disso, Sereth Neu desloca as notas e as desmembra (*O Homem III*, em seguida). Ela inclusive acrescenta nela: “*Quelques exemples intraduisibles de la langue “sertaneja”, donnée par l’auteur*” (Alguns exemplos intraduzíveis da língua sertaneja dados pelo autor). E não somente ela não retoma todos os termos, como ela corta o fim da nota que discorre sobre a “cachaça” e a remete ao parágrafo anterior (*L’Homme*, note 3). Esta nota, que está presente no original de Euclides da Cunha, é traduzida por Coli e Seel: “*La dénomination teimosa (lentêtee) donnée à la cachaça (eau-de-vie), provient d’une philosophie adorable. Rien ne peut mieux rendre l’attraction qu’elle exerce sur ces hommes vaillants, et le désir, jamais accompli, qu’ils ont de ne pas y succomber*”.

Sua tradução antropofágica, nesse trecho, é atestada assim como na tradução do repente canção na qual os adversários-participantes devem sempre repetir o último verso do outro antes de continuar a improvisação. Mas Sereth Neu ignora isso: “*De répondre à ma chanson / Je vais répondre à ta chanson*”. A estratégia de tradução de Coli e Seel, ao contrário, é a de dar ao leitor as palavras do texto brasileiro seguidas pela tradução em francês entre parênteses. É possível que os tradutores não satisfeitos com sua tradução — vale lembrar que Coli é brasileiro — quisessem oferecer a versão brasileira ao leitor, talvez até com objetivos pedagógicos ou didáticos latentes — Coli é também professor. Qualquer que seja o motivo, sua tradução, com o reforço da presença do texto brasileiro, encontra-se assim exotizada. Acrescentemos enfim que Coli e Seel, pela estratégia do emprego do glossário exotizam seu texto, já que é preciso buscar a informação no final do livro, enquanto Sereth Neu, com o uso abundante das notas de rodapé, neutraliza a exotização dos termos brasileiros usados no texto.

Quadro recapitulativo

Tradução de Sereth Neu (1947)	Tradução de Coli e Seel (1993,1997)
Inunda seu texto de notas de rodapé	Utiliza um glossário + notas dos tradutores
Tendência à exotizar o texto pelo emprego de termos brasileiros na tradução	Tendência à exotizar o texto pelo emprego de termos brasileiros na tradução
Tendência a neutralizar a exotização causada pelos termos brasileiros empregados na tradução pela abundância das notas de rodapé	Tendência a exotizar o texto traduzido pelo emprego estratégico do glossário
Tendência a tornar a leitura difícil por remeter os termos brasileiros a notas	Tendência a tornar a leitura difícil por remeter os termos brasileiros a um glossário

Sobre as Notas dos Tradutores elaboradas por Coli e Seel, ainda nos resta acrescentar que elas levantam apenas um neologismo, confessado (nota correspondente à sua tradução de “*la plante ‘estivant’*”):

“*Estivant. Néologisme, dérivé d’hibernant, exprimant l’engourdissement ou le sommeil dus aux chaleurs de l’été*”. ([13] LA TERRE, p. 41)¹⁶¹

Sereth Neu traduz essa passagem por “*la plante*”, evitando o neologismo.

As duas notas seguintes, que fazem referência a nomes de personagens são traduzidas em notas de rodapé na tradução de Sereth Neu que ainda acrescenta uma nota para “*l’agile Chico Ema*”: “*François l’autostruche*”.

- Tranca-Pés. “*Attache-pieds*”. ([68] L’HOMME, p. 164);
- Boca-torta. “*Bouche-tordue*”. ([69] L’HOMME, p. 164).

Nós nos questionamos sobre a utilidade de tais informações e se o alargamento do texto por essas notas não seriam devido a notas supérfluas. Coli e Seel, por outro lado, repetem certas notas em sua *Nota dos Tradutores*, como é o caso, por exemplo, de

¹⁶¹ A página mencionada não está na sua nota. Nós a localizamos no texto e anotamos aqui para maior clareza.

- Queimadas. “C’est-à-dire les “brûlées” ([16] QUATRIÈME EXPÉDITION, p. 314)
- Queimadas “signifie brûlées”. ([1] NOUVELLES PHASE DE LA LUTTE, p. 417)”.

Acrescentamos enfim que as notas citadas, que estão diretamente ligadas a uma questão de tradução, não diferem em nada das palavras que compõe o *Glossário de termos brasileiros*. Que diferenciação taxonômica há entre:

Serra do Mar ou Serra Geral. “Cordillère fort étendue, qui suit le littoral brésilien sur plus de 2000 kilomètres, allant du Mont Pascoal (Bahia) aux rives du fleuve Uruguay. Elle reçoit des dénominations diverses selon les régions traversées. Son point le plus élevé est la Pedra do Açu, située dans zone dénommée, Serra dos Orgãos; il atteint 2233 m. ([14] L’Homme, p. 76)”, que pertence às Notas dos tradutores e:

Pampa — qui appartient au Glossaire — s.f. Vaste plaine des régions méridionales de l’Amérique du Sud, où vit le gaúcho.

Por outro lado, o problema dos tradutores, Neu, Coli e Seel, ao manter os termos brasileiros demonstra que eles preferem importar vocabulário brasileiro para a tradução francesa por razões de intraduzibilidade explícitas para Sereth Neu e por razões não explícitas no que diz respeito a Coli e Seel, que no fundo têm provavelmente as mesmas razões ainda mais porque desdobraram suas notas num glossário.

Quadro recapitulativo

Tradução de Sereth Neu (1947)	Tradução de Coli e Seel (1993,1997)
Nenhuma inovação	Pouca inovação
Tendência a usar numerosas notas pouco informativas	Tendência a usar numerosas notas pouco informativas
Caráter importado da obra	Caráter importado da obra
Termos brasileiros empregados no TT pois julgados intraduzíveis	Termos brasileiros empregados no TT

O texto de Euclides da Cunha dialoga *in absentia* já que os interlocutores são apenas vozes que se fazem ouvir através do autor-mediador, incontestavelmente determinista, “essencialmente naturalista e positivista” acrescente Carelli e Galvão¹⁶², é escrito num registro grandiloquente, um estilo elevado. A tradução de 1947, ao menos, refletia esse tom acadêmico desde a página de homenagem reforçado pelo prefaciador acadêmico. As características de *Os Sertões* dizem respeito principalmente à língua já que EdC expressa uma vontade de uso de uma língua portuguesa pura, até mesmo arcaica¹⁶³. Além disso, Euclides da Cunha, “dividido entre a admiração que ele sentia diante do poder de resistência estoíco dos homens de Canudos, e o desgosto que nele provocavam as armas de ‘fanáticos’ supersticiosos, recorreu às antíteses e oxímoros, à procura de uma síntese que sempre lhe escapava.”¹⁶⁴

São essas especificidades, esse trabalho com a língua, que nos servirão de vetor nesse momento para o prosseguimento de nossa análise textual, ligando-os, já que é nosso objetivo, a elementos tipicamente brasileiros. Prosseguimos com a análise da origem das raças no Brasil assim como das lendas, crenças populares e religiosas e costumes. Recordemos que EdC aceita as teorias racistas, ancoradas na existência de raças “inferiores” e “superiores” e que ele explica justamente a situação de atraso (de subdesenvolvimento) do Brasil pelo determinismo geográfico e pela presença de raças inferiores¹⁶⁵. De início, o determinismo de EdC — condições climáticas fazem o meio e o meio faz do homem aquilo que ele é — desemboca numa narração metafórica dos vegetais:

¹⁶² In: *Le roman Brésilien*, p. 17.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶⁵ CARELLI; GALVÃO, *Le Roman brésilien*, p. 60.

Tradução de 1947 (p. 40)	Tradução de 1993 (p. 42)	<i>Os Sertões</i> (p. 122)
<p>“Mais <u>la flétrissure</u> générale, au milieu de ce décor cruel où les branches sèches et dépouillées, battues rudement par les vents, prennent feu parfois spontanément, ce qui aggrave le fléau, les <u>joazeiros</u> alentour, agitant leurs rameaux feuillus, indifférents aux saisons, toujours fleuris, parsemant le désert de <u>boules d’or riantes</u>, se détachent sur la couleur terne des brindilles semblables à <u>des oasis verdoyantes, en fêtes</u>.”</p>	<p>“Mais, dans ces époques cruelles où les brûlures du soleil s’aggravent parfois de l’effet des incendies spontanément allumés par les <u>bourrasques</u> heurtant violemment les branches sèches et nues, les <u>juazeiros</u>, au milieu du délabrement général de la vie, agitent leurs ramages vivaces, étrangers aux saisons et toujours fleuris, et <u>mouchètent</u> le désert de leurs <u>fleurs dorées et enjouées</u> qui se détachent sur la grisaille des brindilles — à la manière <u>d’oasis verdoyantes, tout en fête</u>.”</p>	<p>“Mas, nessas quadras cruéis, em que as soalheiras se agravam, às vezes com os incêndios espontaneamente acesos pelas ventanias atritando rijamente os galhos secos e estonados — sobre o depauperamento geral da vida, em roda, eles agitam as ramagens virentes, alheios às estações, floridos sempre, salpitando o deserto com as flores cor de ouro, <u>álacres</u>, esbatidas no pardo dos restolhos — à maneira de <u>oasis verdejantes e festivos</u>.”</p>

Antes de falarmos sobre “joazeiros”, destacamos a precisão do vocabulário brasileiro pesquisado e escolhido (soalheiras/ventanias/depauperamento/álacres/restolhos) que agrega à ideia de “pureza da língua” à qual se refere Carelli e Galvão. Os tradutores igualmente tomaram uma atenção particular quanto às escolhas dos termos traduzidos (*flétrissure* / *bourrasques* / *moucheter*), o que dá aos leitores um caráter bem literário, mantendo dessa maneira, o registro do original.

Em relação aos “joazeiros” ou “juazeiros”, que são grandes árvores cujos frutos são ricos em saponina (Glossário Coli e Seel). Aqui, suas flores são *riantes* (“risonhas”) ou *enjouées* (“alegres”). E a narração metafórica segue com o conjunto dessas árvores que fornecem ao gado a sombra e o alimento o ano todo: são oásis *en fête* (“em festa”). Outras plantas são também antropomorfizadas, como as “favelas”:

Tradução de 1947 (p. 40)	Tradução de 1993 (p. 42)	Os Sertões (p. 121)
<p>“Les <u>‘favelas’</u>, encore sans nom dans la science, ignorées par les savants, beaucoup trop connues des <u>‘tabareus’</u>” (1) (sera-ce un futur genre <u>‘cauterium’</u>” (2) de légumineuses?), ont sur leurs feuilles des cellules (3) s’allongeant en <u>villosité</u>, organes remarquables d’absorption et de défense. D’une part, <u>leur épiderme</u>, en se refroidissant la nuit, atteint une température beaucoup plus basse que celle de l’air et, malgré la sécheresse de ce dernier, provoque de petites précipitations de rosée; de l’autre, en touchant la feuille, on sent une chaleur insupportable comme celle d’une plaque incandescente. Souvent, à l’inverse des plantes ci-dessus nommées, les espèces ne sont pas si bien armées pour réagir victorieusement; on observe alors des dispositifs encore plus intéressants. Ces espèces s’unissent, <u>étroitement enlacées</u>, se transformant en <u>plantes sociales</u>. Ne pouvant subsister isolées, elles <u>se disciplinent</u>, <u>s’agrègent</u>, <u>s’enrégimentent</u>.”</p>	<p>“Les <u>favelas</u>, encore anonymes dans les registres scientifiques — ignorées des savants, trop connues des <u>rustres</u> —, peut-être un futur genre cauterium des légumineuses, ont dans leurs feuilles <u>aux stomates allongés en villosités</u> de remarquables outils de condensation, d’absorption et de défense. Si <u>leur épiderme</u> se refroidit la nuit bien au-dessous de la température de l’air, et provoque, malgré la sécheresse de ce dernier, de brèves <u>précipitations de rosée</u>, la main qui les saisirait se heurterait pourtant à une plaque incandescente d’une chaleur intolérable. Parfois, quand certaines espèces ne se montrent pas aussi bien armées que les précédentes pour réagir victorieusement, on observe des dispositifs peut-être encore plus intéressants: les espèces s’unissent, <u>s’enlacent étroitement</u> et <u>se transfigurent en plantes sociales</u>. Ne pouvant contre-attaquer isolément, elles <u>se disciplinent</u>, <u>s’agrègent</u>, <u>s’enrégimentent</u>.”</p>	<p>“As <u>favelas</u>, anônimas ainda na ciência — ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos <u>tabaréus</u> — talvez um futuro gênero <u>cauterium</u> das leguminosas, têm, nas folhas de <u>celulas alongadas em vilosidades</u>, <u>notáveis aprestos de condensação</u>, absorção e defesa. Por um lado, a <u>sua epiderme</u> ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão que a toca, toca uma chapa incandescente de <u>ardência</u> inaturável. Ora, quando, ao revés das anteriores, as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos porventura mais interessantes; unem-se, <u>intimamente abraçadas</u>, <u>transmutando-se em plantas sociais</u>. Não podendo revidar isoladas, <u>disciplinam-se</u>, <u>congregam-se</u>, <u>arregimentam-se</u>.”</p>

(1) Voir page 13

(2) Qui brûle

(3) Voir à la fin du livre la note III

Observamos aí, além das notas e “notas dentro das notas” de Sereth Neu, a antropomorfização dessas plantas, as *favelas* ou *favellas* como ortografa Sereth Neu, que tem uma “epiderme”, que são “plantas sociais”, que “se disciplinam”. Coli e Seel seguiram o modelo de Sereth Neu para a tradução de “intimamente abraçadas” pois assim como Sereth Neu, traduzem por “*s’^{en}lacent étroitement*” invertendo simplesmente o verbo e o advérbio. Neste caso, a antropomorfização não é feita já que a intimidade do abraço é substituída pela étroitesse (estreiteza) do *enlacement* (enlace). No entanto, os tradutores Coli e Seel encontram uma solução para a perda da antropomorfização, solução que não está no texto brasileiro, o verbo “*transfigurer*” (transfigurar) e assim atribuem almas às plantas. Por outro lado, a alma dos “tabaréus” desaparece na tradução de Coli e Seel sendo substituída antropofagicamente por “*rustres*” (rústicos). Assim, eles emitem um julgamento de valor pejorativo, que podemos considerar ainda mais consciente, já que não o fazem sem saber que “Tabaréus” são indivíduos nativos que não tem a mesma origem étnica estando este termo repertoriado em seu glossário. A busca por termos específicos e cultos ainda é comum tanto em francês (“*villosités/stomates/précipitations de rosée*”) quanto em português (células alongadas em vilosidade/notáveis aprestos de condensação/ardência).

No trecho seguinte, para continuar com a antropomorfização dos vegetais, observamos um equilíbrio entre a tradução e não-tradução:

Tradução de 1947 (p. 41)	Tradução de 1993 (p. 43)	Os Sertões (p. 122)
<p>“Au plus fort de l'été, ils représentent <u>un des types de la flore fantastique</u>. Les mandacurus (1) sont tout d'abord attrayants par leur nouveauté; ils atteignent une hauteur remarquable, vivent rarement en groupes, mais sont, au contraire, isolés et apparaissent au-dessus de la végétation chaotique. Ils s'élèvent rigides, triomphants, pendant que autour d'eux <u>la flore se flétrit</u>.”</p> <p>(1) <i>Cereus jaramacaru</i> (N. de l'auteur)</p>	<p>“Ils caractérisent les <u>caprices de la flore</u> dans la plénitude de l'été. Les mandacarus (<i>cereus jaramacarus</i>) atteignent une hauteur remarquable; ils n'apparaissent que rarement en groupes, dominant de leur isolement la végétation chaotique, et semblent, au premier abord attrayants par leur nouveauté. Ils agissent par contraste. Ils s'élèvent raides, <u>triomphants</u>, alors que de tous côtés <u>la flore se flétrit</u>.”</p>	<p>“Caracterizam a <u>flora caprichosa</u> na plenitude do <u>estio</u>. Os mandacarus (<i>cereus jaramacaru</i>) atingindo notável altura, raro aparecendo em grupos, assomando isolados acima da vegetação caótica, são novidade atraente, a princípio. Atuam pelo contraste. <u>Aprumam-se</u> tesos, <u>triunfalmente</u>, enquanto por toda banda <u>a flora se deprime</u>.”</p>

De início, observamos que se a flora tem seus “caprichos” na tradução de Coli e Seel (assim como no original de EdC), ela é apenas “fantástica” na tradução de Sereth Neu. Mas em seguida, os três tradutores antropomorfizarão os “mandacarus triunfantes” — ortografados como “*mandacurus*” na tradução de Sereth Neu. Por outro lado, para eles, a flora “*flétrit*” (murcha) enquanto ela se “deprime” no original de EdC. Mais uma vez Coli e Seel seguiram o modelo de Sereth Neu. É preciso dizer que essa “depressão” exprime justamente toda a angústia da flora causada pela seca que contrata com o registro buscado no texto brasileiro (aprumar-se/estio). Além disso, os tradutores compreendem essa questão, pois traduzem algumas linhas abaixo uma enumeração verbal que cristaliza a antropomorfização dos vegetais:

Tradução de 1947 (p. 42)	Tradução de 1993 (p. 44)	<i>Os Sertões</i> (p. 124)
“Si dans le voisinage on monte sur un pic quelconque, le regard troublé embrasse le même décor désolé; la végétation, dans un <u>spasme de douleur</u> , y est <u>agonisante</u> , <u>souffrante</u> , informe, épuisée.”	“Posté sur un tertre quelconque, regardant à l’entour, l’observateur a la vue troublée par le même décor désolant: la végétation qui <u>agonise</u> , <u>malade</u> et sans forme, <u>épuisée</u> , dans un <u>spasme douloureux</u> ...”	“Vingado um cômodo qualquer, postas em torno as vistas, perturba-as o mesmo cenário desolador: a vegetação <u>agonizante</u> , <u>doente</u> e informe, <u>exausta</u> , num <u>espasmo doloroso</u> ...”

Neste caso, Sereth Neu inverte a ordem colocando o “*spasme de douleur*” em primeiro lugar. Desta vez os tradutores traduzem a antropomorfização: o espasmo, a agonia, o sofrimento, a exaustão, tantos sentimentos emprestados a essa natureza que não passa de desolamento. E como que para acentuar o conflito que se prepara entre os sertanejos e o exército, o uso de antíteses entremeia o texto. De onde vem toda a força literária desse cruzamento sintático antitético:

“*De l’extrême aridité à l’exubérance extreme*” (Coli e Seel)

“Da extrema aridez à exuberância extrema” (EdC)

Mesmo se Sereth Neu não a distingue já que traduz por: “*De l’extrême aridité à l’extrême exubérance*”, a repetição ritmiza o ciclo devastador desse clima. O homem é também uma força antitética, sobretudo o homem do sertão, o sertanejo (início de “*L’Homme III*”):

Tradução de 1947	Tradução de 1993	Os Sertões
<p>“C’est avant tout un homme fort. Il ignore le rachitisme épuisant des métis neurasthéniques du littoral.</p> <p>Cependant, au premier coup d’œil, son apparence est trompeuse. Il lui manque la parfaite structure des organisations athlétiques, ainsi que leur plastique sans défauts et même leur agilité. Il est disgracieux, dégingandé, tordu.</p> <p><u>Hercule-Quasimodo</u>, dans son aspect il présente la laideur typique des faibles.”</p>	<p>“Avant tout, le sertanejo est fort. Il n’a pas le rachitisme exténuant des métis neurasthéniques du littoral.</p> <p>Pourtant, son apparence semble indiquer le contraire, au premier coup d’œil. Il lui manque la plastique impeccable, l’élégance, la structure parfaite des organismes athlétiques.</p> <p>Il est disgracieux, dégingandé, tordu.</p> <p><u>Hercule-Quasimodo</u>, il reflète dans son aspect la laideur typique des faibles.”</p>	<p>“O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.</p> <p>A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.</p> <p>É desgracioso, desengonçado, torto.</p> <p><u>Hércules-Quasimodo</u>, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos.”</p>

Outras inversões na tradução de Sereth Neu (segundo parágrafo), o famoso oxímoro¹⁶⁶ — figura que consiste em unir dois termos contraditórios — “Hercule-Quasimodo” reforça o jogo dos opostos, jogo antitético e os tradutores fizeram imediatamente uso disto. Outras antíteses aparecem aqui como o raquitismo/neurastênicos contra a plástica sem defeitos ou impecável contra a estrutura perfeita. Essas figuras de estilo reforçam assim o caráter literário do texto do qual estamos falando.

É preciso notar igualmente que os tradutores não censuraram as páginas que contém teses racistas do autor brasileiro¹⁶⁷ como constatamos nas passagens seguintes:

¹⁶⁶ MEYER, Augusto. *Preto e Branco*. Rio de Janeiro: INL, 1956, p. 189.

¹⁶⁷ Vale lembrar que para EdC, o negro foi submetido às plantações do litoral e que o sertanejo (descendente de europeus, principalmente portugueses, e dos indígenas) permaneceu distante da miscigenação com os negros.

Tradução de 1947 (p. 83)	Tradução de 1993 (p. 95)	Os Sertões (p. 174)
<p><u>“Le mélange des races très diverses est fâcheux dans la plupart des cas. D’après les conclusions de la doctrine de l’évolution, même quand l’influence d’une race supérieure agit sur le produit, les stigmates de la race inférieure ressortent fortement. Le métissage à l’extrême est une rétrogradation. L’indo-européen, le nègre et le brasilo-guarani ou ‘tapuia’ expriment des états évolutifs, qui s’affrontent, et le croisement, outre qu’il oblitère les qualités prédominantes du premier est un stimulant pour la résurrection des instincts primitifs des derniers. De sorte que <u>le métis, trait d’union entre les races, brève existence individuelle où se trouvent comprimés des efforts séculaires, est presque toujours un déséquilibre.</u></u> (sic)</p> <p>Et le ‘mulato’, le ‘mameluco’ ou le ‘cafuz’, est moins qu’un intermédiaire, c’est un dégénéré.”</p>	<p><u>“Le mélange de races très diverses est, dans la majorité des cas, préjudiciable.</u> Selon les conclusions de l’évolutionnisme, quand bien même l’influence d’une race supérieure se fait sentir sur le résultat, des stigmates de la race inférieure apparaissent vivement. Le métissage extrême est une régression. L’Indo-européen, le Nègre et le Brasilo-guarani ou le Tapuia, expriment des stades évolutifs qui s’affrontent, et le croisement non seulement oblitère les qualités prédominantes du premier, mais devient un stimulant pour la reviviscence des attributs primitifs des derniers. De sorte que <u>le métis — trait d’union entre les races, brève existence individuelle où se compriment des efforts séculaires — est presque toujours, un déséquilibre.</u> (sic)”</p> <p><u>“Et le métis — mulato, mameluco ou cafuz — plus qu’un intermédiaire, est un dégénéré.”</u></p>	<p>A mistura de raças mui diversas é, na maioria dos casos, <u>prejudicial.</u> Antes a conclusão do evolucionismo, ainda quando reaja sobre o produto o influxo de uma raça superior, despontam vivíssimos estigmas da inferior. A mestiçagem extremada é um retrocesso. O indo-europeu, o negro e o brasílio-guarani ou o tapuia, exprimem estádios evolutivos que se fronteiam, e o cruzamento, sobre obliterar as qualidades preeminentes do primeiro, é um estimulante à revivescência dos atributos primitivos dos últimos. De sorte que <u>o mestiço — traço de união entre as raças, breve existência individual em que se comprimem esforços seculares — é, quase sempre, um desequilibrado.</u> (sic)</p> <p><u>E o mestiço — mulato, mamaluco ou cafuz — menos que um intermediário, é um decaído.</u></p>

Os tradutores não censuraram as passagens que continham teses racistas, mas eles criam nuances, todavia. Sereth Neu escolhe

qualificar a mistura das raças como “*fâcheux*” (deplorável, lastimável) no lugar de “*préjudiciable*” (prejudicial) como Coli e Seel e EdC. Essa escolha pode se explicar se considerarmos a data da tradução, 1947, pouco posterior à guerra, na qual as questões raciais estavam no cerne do conflito. Sereth Neu, entretanto, não hesita em traduzir que o mestiço é um “*déséquilibré*” (desequilibrado), “*un dégénéré*” (um degenerado). Ela não é a única a tentar atenuar, pois a tradução “positiva” da última frase de Coli e Seel que utilizam “*plus qu’un intermédiaire*” no lugar de “*moins qu’un intermédiaire*”. Essa tentativa, entretanto, não apaga o fim “*est un dégénéré*” (é um degenerado).

Quadro recapitulativo

Tradução de Sereth Neu (1947)	Tradução de Coli e Seel (1993,1997)
	Tendência a seguir os 2 modelos (a Tradução de Sereth Neu + o texto de EdC)
Tendência a equilibrar figuras de estilo entre a tradução e a não-tradução	Tendência a traduzir todas as figuras de estilo
Tendência a não censurar as teses racistas do autor brasileiro (às vezes tradução atenuante)	Tendência a não censurar as teses racistas do autor brasileiro (às vezes tradução atenuante)
Tendência a seguir o modelo brasileiro dando à tradução um caráter literário	Tendência a seguir o modelo brasileiro dando à tradução um caráter literário

Vejamos agora como os três tradutores traduziram as lendas e crenças locais que estão por todo o texto. Trata-se principalmente da cultura dos sertanejos.

Tradução de 1947 (p. 101)	Tradução de 1993 (p. 118)	Os Sertões (p. 198)
<p>“Sa religion est comme lui, métisse. Un résumé des caractères physiques et physiologiques des races d'où surgit le ‘sertanejo’ serait le résumé de ses qualités morales. Il présente un caractère formé de la vie de trois peuples. Et ses croyances singulières traduisent le rapprochement violent de tendances distinctes. Il est inutile de les décrire. Les légendes terrifiantes du <u>‘caapora’</u>, le porte-malheur malfaisant et malicieux qui, monté sur un <u>sanglier sauvage</u>, traverse rapidement les plateaux déserts dans les nuits mystérieuses de clair de lune; les <u>“sacys”</u> diaboliques, négrillons aux bonnets rouges qui, associés aux nocturnes loups-garous et aux mules sans-tête, attaquent les voyageurs retardataires le soir du vendredi, jour de mauvais augure.”</p>	<p>“Sa religion est à son image — métisse. Un résumé des caractères physiques et physiologiques des races dont il émane serait par la même occasion un résumé de ses qualités morales. Un inventaire de la vie de trois peuples. Et ses croyances singulières traduisent ce violent rapprochement de tendances distinctes. Inutile de les décrire. Les légendes effrayantes du <u>caapora</u>, espiègle et méchant, chevauchant un <u>caïtitu</u> et filant sur les plateaux déserts dans les nuits mystérieuses de clair de lune; les <u>sacis</u> diaboliques, avec un bonnet rouge sur la tête, attaquant le voyageur attardé lors des nuits funestes des vendredis, en compagnie des loups-garous ou des mules sans tête qui errent dans les ténèbres.”</p>	<p>“A sua religião é, como ele, — mestiça. Resumo dos caracteres físicos e fisiológicos das raças de que surge, sumaria-lhes identicamente as qualidades morais. É um índice da vida de três povos. E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. É desnecessário descrevê-las. As lendas arrepiadoras do <u>caapora</u> travesso e maldoso, atravessando célere, montando em <u>caïtitu</u> arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luars claros; os <u>sacis</u> diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viandante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os lobisomens e mulas-sem-cabeça noctívagos.”</p>

Sereth Neu que tem o hábito de usar numerosas notas não o faz neste caso, mesmo que para um leitor não brasileiro não seja comum conhecer personagens do folclore brasileiro como a “caapora” ou o

“saci”. Sereth Neu é brasileira (franco-brasileira) e talvez isso pudesse explicar a ausência das notas. No entanto, ela traduz “caititu” por “*sanglier sauvage*” (javali selvagem). A estratégia de Coli e Seel é a de usar o glossário para o leitor que deseja ter mais informações:

Caapora: s.m. Sorte de démon qui habite les forêts et protège les animaux. Les pieds du caapora sont tournés vers l'arrière, afin que ses traces puissent égarer les chasseurs.

Caititu: s.m. Sorte de sanglier (Tayassu tajacu)

Saci: s.m. Personnage populaire du folklore brésilien. Sorte de lutin noir unijambiste, coiffé d'un bonnet phrygien écarlate, une pipe toujours pendue aux lèvres, le saci est responsable de petits maléfices: par exemple, il peut faire cailler le lait ou transmettre la gale aux chiens.

São figuras folclóricas conhecidas por todo o Brasil e que não são de maneira alguma restritas ao sertão. A prova disso é que o autor detalha que não há necessidade de descrevê-las. Por outro lado, sua descrição em tradução seriam a prova da divulgação, do conhecimento do imaginário brasileiro para um leitor estrangeiro.

Dentre outras lendas populares, desta vez específicas do sertão, está a primeira lenda sobre Antônio Conselheiro:

Tradução de 1947 (p. 124)	Tradução de 1993 (p. 146)	Os Sertões (p. 227)
<p>“Le ‘Conselheiro’ continua sans obstacles sa mission pervertissante et grandit dans l’imagination populaire. Les premières légendes naissaient; nous ne les rappellerons pas toutes. <u>L’ascète</u> fonda le hameau du Bom Jésus; des gens émerveillés racontent que, à un certain moment, lorsqu’on construisait la magnifique église qui s’y trouve, dix ouvriers s’efforçaient en vain de soulever un pesant pilier de maçonnerie; le prophète, après être monté sur une poutre, ordonna à deux hommes d’exécuter le travail et ce que les dix n’avaient pu faire deux le firent rapidement, sans aucun effort (1).”</p> <p>(1) A travers la légende et l’imagination, on discerne l’application probable de la théorie du levier.</p>	<p>“Le Conselheiro poursuivit sans obstacles sa mission destructrice, tout en grandissant dans l’imagination populaire. Les premières légendes apparurent. Nous ne les recenserons pas toutes. Il fonda le village de Bom Jesus; et le peuple stupéfait raconte qu’un certain jour, alors qu’on construisait la très belle église qui s’y trouve, et que dix ouvriers s’efforçaient en vain de porter une lourde poutre, le prophète monta sur <u>un madrier</u> et ordonna que deux hommes seulement le soulèvent; et ce que tant de personnes n’avaient pu faire, deux individus le réalisèrent promptement, sans nul effort...”</p>	<p>“O Conselheiro continuou sem tropeços na missão pervertedora, avultando na imaginação popular. Apareciam as primeiras lendas. Não as arquivaremos todas. Fundou o arraial de Bom Jesus; e contam as gentes assombradas que em certa ocasião, quando se construía a belíssima igreja que lá está, esforçando-se debalde dez operários por erguerem pesado baldrame, o predestinado trepou sobre o madeiro e ordenou, em seguida, que dois homens apenas o levantem; e o que não haviam conseguido tantos, realizaram os dois, rapidamente, sem esforço algum...”</p>

É interessante ver que Sereth Neu insiste na questão religiosa chamando o Conselheiro de “ascète”. Quanto à sua nota sobre a teoria da alavanca, ela parece destinada, assim como diz em “Algumas palavras do tradutor”, a leitores pertencentes a uma elite intelectual bem específica. Observamos igualmente, no texto

das duas traduções, que o emprego do *passé simple* — ao longo de todo texto — assim como a escolha de palavra tal como “*madrier*” (para “madeiro”) mostra que o texto traduzido é à imagem do texto brasileiro, escrita em uma língua rebuscada, um registro formal.

As crenças populares dos sertanejos se estendem a costumes ancestrais religiosos que permaneceram intactos desde o século XVI nessa região isolada do sertão:

Tradução de 1947 (p. 101)	Tradução de 1993 (p. 118)	Os Sertões (p. 198-199)
“ <i>Les bénédictiones cabalistiques servant à guérir les animaux, à <u>pétrir et à vendre les fièvres</u>; toutes les hallucinations, toutes les apparitions, fantastiques, toutes les prophéties extravagantes de messies insensés; et les pieux pèlerinages, et les missions et les pénitences.</i> ”	“ <i>Les bénédictiones cabalistiques pour soigner les animaux, pour <u>lier et vendre les fièvres</u>; toutes les hallucinations, toutes les apparitions, fantastiques, toutes les prophéties extravagantes de messies insensés; et les pèlerinages pieux; et les missions; et les pénitences...</i> ”	“As benzeduras cabalísticas para curar os animais, para <i>amarrar e vender</i> sezões: todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências...”

Essa miscigenação de crenças “contamina” as traduções, no sentido em que as traduções introduzem expressões inovadoras e metafóricas como “*lier et vendre les fièvres*” ou “*pétrir et à vendre des fièvres*” (para “amarrar e vender sezões”). As traduções não procedem desta maneira, todavia, como notamos na tradução de 1947 que não explica certos costumes religiosos que não têm semelhantes para leitores franceses ou francófonos:

Tradução de 1947 (p. 103)	Tradução de 1993 (p. 120)	Os Sertões (p. 200)
<p>“Même dans les périodes normales leur religion est indéfinie et variée. Les habitants du ‘sertão’, héritiers malheureux de vices séculaires, sont pareils aux nègres <u>Haussas</u> (1) qui, en adaptant tout le rituel ‘Jorubano’ à la liturgie catholique, en arrivent à un fait anormal, mais commun jusque dans la capitale de l’Etat de Bahia, celui de se rendre aux solennités de l’Eglise sur ordre des fétiches; ils délaissent les messes consacrées pour retrouver les agapes sauvages des ‘candomblés’ africains ou des ‘poracês’ tupis.”</p> <p>(1) Religion soudanaise</p>	<p>“C’est que, même dans les périodes normales, leur religion est indéfinie et variée. De la même façon que les Nègres <u>haoussas</u> adaptent à la liturgie tout le rituel Yoruba et accomplissent ce fait anormal, mais commun jusque dans la capitale de Bahia, de se rendre aux solennités de l’Eglise en suivant l’ordre des fétiches, les sertanejos, héritiers malheureux de vices séculaires, sortent des messes consacrées pour se rendre aux agapes sauvages des <u>candomblés</u> africains ou des <u>poracês</u> tupis.”</p>	<p>É que, mesmo em períodos normais, a sua religião é indefinida e vária. Da mesma forma que os negros hauçás, adaptando à liturgia todo o ritual iorubano, realizam o fato anômalo, mas vulgar mesmo na capital da Bahia, de seguirem para as solenidades da Igreja por ordem dos fetiches, os sertanejos, herdeiros infelizes de vícios seculares, saem das missas consagradas para os ágapes selvagens dos <i>candomblés</i> africanos ou <i>poracês</i> do tupi.</p>

O emprego dos neologismos “Haussas” e “Haoussas” é interessante do ponto de vista da sonoridade, pois Coli e Seel ortografaram as palavras de acordo com a pronúncia brasileira pela tradução fonológica e Neu segundo as regras anunciadas na introdução (Nota do tradutor). Os “hauçás”¹⁶⁸ são negros de cultura islâmica, do norte da Nigéria e que vieram para o Brasil por causa do tráfico de escravos. A nota de Sereth Neu parece portanto pouco adequada. Quanto aos “candomblés” e aos “poracês”, Sereth Neu não explica nada em nota enquanto Coli e Seel os retoma em seu glossário. O leitor pode então consultá-lo e constatar que: “Candomblés: s.m. Religion des noirs Yorubas de Bahia. Cérémonies de cette religion.”

¹⁶⁸ Dicionário Aurélio, p. 883.

“Poracê: Danse religieuse des Indiens de la tribu Tupi.”

Um outro traço cultural do particularismo religioso do sertão diz respeito ao culto aos mortos:

Tradução de 1947 (p. 103)	Tradução de 1993 (p. 120-121)	<i>Os Sertões</i> (p. 200-201)
<p>“<i>Leur culte des morts est impressionnant. Dans les localités perdues, loin des populations, on les enterre au bord des routes pour qu’ils ne soient pas tout à fait abandonnés, pour que les prières des voyageurs les protègent, pour que ceux-ci puissent, à chaque passage, déposer aux angles de la tombe une fleur, une branche, souvenir fugace, mais toujours renouvelé. Et le <u>bouvier</u> qui passe préoccupé, arrête brusquement son cheval devant l’humble monument: une croix de bois consolidé par quelques pierres; la tête découverte il s’en va lentement ayant prié pour le salut de celui qu’il n’a peut-être jamais vu, ou qui, peut-être fut un ennemi.</i>”</p>	<p>“<i>Le culte des morts est impressionnant. Dans les éloignés, à distance des hameaux, on les enterre au bord des routes, afin qu’ils ne soient pas tout à fait abandonnés, qu’ils soient toujours entourés par les prières des voyageurs et que ceux-ci puissent toujours déposer, aux angles de la croix, une fleur, un rameau, un souvenir fugace, mais renouvelé à jamais. Et le <u>vaqueiro</u> qui filait au galop arrête brusquement son cheval devant l’humble monument — une simple croix sur un tas de pierres — et, tête découverte, passe lentement, priant pour le salut de celui qu’il ne vit peut-être jamais, ou qui fut peut-être son ennemi.</i>”</p>	<p>“O culto dos mortos é impressionador. Nos lugares remotos, longe dos povoados, <u>inumanos</u> à beira das estradas, para que não fiquem de todo em abandono, para que os rodeiem sempre as preces dos <u>viandantes</u>, para que nos ângulos da cruz deponham estes, sempre, uma flor, um ramo, uma recordação fugaz mas renovada sempre. E o vaqueiro segue arrebatadamente, estaca, prestes, o cavalo, ante o humilde monumento — uma cruz sobre pedras arrumadas — e, a cabeça descoberta, passa vagoroso, rezando pela salvação de quem ele nunca viu talvez, talvez de um inimigo.”</p>

Notamos que o nível da língua é menos rebuscado com o emprego do verbo *enterrer* (“inumar”, “inhumer”) do que no texto brasileiro com termos como “viandantes” (“viajantes”). Observamos em seguida que, como de costume, Coli e Seel remete “vaqueiro” ao

glossário onde lemos: “*s.m. Celui qui s’occupe du bétail, bouvier*”. Sereth Neu optou pela tradução *bouvier* (para “vaqueiro”), o que naturaliza a paisagem neste caso, mas visto o número de termos brasileiros no seu texto traduzido, não afeta a exotização geral de sua tradução. O fato de que Coli e Seel os tenham conservado revela uma vontade de exotizar o texto ao máximo já poderiam ter usado “*bouvier*” que citam na explicação de “vaqueiro”. Sua estratégia também pode ser notada na passagem seguinte no que diz respeito às velas:

Tradução de 1947 (p. 103 cont.)	Tradução de 1993 (p. 120-121 cont.)	Os Sertões (p. 200-201 cont.)
<p>“La terre est un insupportable exil et le mort, toujours un bienheureux. Le décès d’un enfant constitue un jour de fête: <u>les violes</u> se font entendre dans les cabanes des pauvres parents, joyeux au milieu de leurs larmes; le ‘samba’ turbulent agite hommes et femmes; les couplets des défis poétiques vibrent dans l’air, pendant que dans un coin, entre <u>deux bougies de cire</u>, couronné de fleurs, le petit ange, exposé, laisse voir dans un dernier sourire paralysé une félicité suprême, celle du retour au ciel pour le bonheur éternel, préoccupation dominante de ces âmes ingénues et primitives.”</p>	<p>“La terre est un exil insupportable, le mort est toujours un bienheureux. Le décès d’un enfant est un jour de fête. <u>Les guitares</u> résonnent dans la cabane des pauvres parents qui jubilent au milieu de leurs larmes; les sambas enflammés se déchainent, les couplets des défis poétiques vibrent dans les airs; alors que, dans un coin, entre <u>deux bougies de carnauba</u>, couronné de fleurs, le petit ange exposé reflète dans un ultime sourire paralysé la félicité suprême de retourner aux cieux pour jouir de la félicité éternelle — préoccupation dominante de ces âmes ingénues et primitives.”</p>	<p>“A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre. O falecimento de uma criança é um dia de festa. Ressoam as violas na cabana dos pobres pais, jubilosos entre as lágrimas: refere o samba turbulento; vibram nos ares, fortes, as coplas dos desafios; enquanto, a uma banda, entre <u>duas velas de carnaúba</u>, coroado de flores, o anjinho exposto espelha, no último sorriso paralisado, a felicidade suprema da volta para os céus, para a felicidade eterna — que é preocupação dominadora daquelas almas ingênuas e primitivas.”</p>

Enquanto Sereth Neu emprega “*bougies de cire*” (“velas de cera”), Coli e Seel utilizam “*bougies de carnaúba*”. A “*carnauba*”

(segundo o glossário de Coli e Seel) é: “un palmier (*Copernicia prunifera*) aux grandes feuilles et aux fleurs jaunes qui produit une cire très employée dans l’industrie (pour le cuir, le bois etc.)”.

Mais uma vez, os tradutores Coli e Seel marcam sua escolha proposital pelo termo brasileiro. Notemos também nesta passagem, a tradução de Coli e Seel por “guitares” enquanto Sereth Neu traduz por “violes”. As violas foram introduzidas no Brasil pelos jesuítas¹⁶⁹ e são hoje usadas em festas populares, sobretudo no acompanhamento de canções típicas do nordeste brasileiro. A tradução por “guitares” neste caso tem por efeito a naturalização da cena.

Nos falta analisar uma passagem importante do texto, um diálogo, o único diálogo do livro (“Derniers Jours”, IV), transcrito a partir de um diário de bordo “sem mudar uma linha”, de acordo com Euclides da Cunha. O trecho se situa num momento estratégico, o da rendição dos rebeldes que enviam dois deles com uma bandeira branca:

Tradução de 1947 (p. 384)	Tradução de 1993 (p. 483)	<i>Os Sertões</i> (p. 563)
<p>“L’un de ces deux hommes était <u>Antonio</u> ‘le Beatinho’ (1), acolyte et auxiliaire du “Conselheiro”. “<u>Mulato</u>” (2) au teint clair, excessivement pâle et maigre, le buste élançé très droit.”</p> <p>(1) Le pieux, suivi d’un diminutif; (2) Mulâtre (voir page 59).</p>	<p>“L’un deux était <u>Antônio</u>, le “<u>Beatinho</u>”, acolyte et auxiliaire du Conselheiro. <u>Un mulâtre</u> au teint clair, de haute taille, excessivement pâle et maigre, le buste élançé, droit.”</p>	<p>“Um deles era Antônio, o “Beatinho”, acólito e auxiliar do Conselheiro. Mulato claro e alto, excessivamente pálido e magro; ereto o busto adelgado.”</p>

Sereth Neu traduz o apelido do sertanejo em nota, enquanto Coli e Seel se contentam em usar o mesmo apelido do texto brasileiro, sem traduzir, mesmo se em outros momentos eles traduziram, no

¹⁶⁹ Ver *Dicionário Aurélio*, artigo “viola”, p. 1779.

glossário, o nome dos personagens “Boca-torta” (*Bouche-Tordue*) ou ainda “Tranca-pés” (*Attache-pieds*).

Na continuação do diálogo, “Beatinho” se aproxima do general e espera:

Tradução de 1947 (p. 385)	Tradução de 1993 (p. 483)	Os Sertões (p. 563-564)
<p>“— Qui es-tu? — Il faut savoir Monsieur le Docteur Général (1), que je suis Antonio Beato et je suis venu moi-même, sur mes pieds, me rendre, parce que nous, on n’a plus d’opinion et on ne peut plus supporter. (Et tournant lentement son bonnet entre ses doigts, il jetait sur l’auditoire un regard serein). — Bien. Où est le “Conselheiro”? — Notre bon “Conselheiro” est au ciel.”</p>	<p>“— Qui es-tu? — Faut savoir <i>m’sieu</i> le docteur général (1) que je suis Antônio Beato et je suis venu sur mes pieds à moi pour me rendre, parce que nous, on n’a plus d’opinion, on ne peut plus tenir. Et il tournait lentement son bonnet entre ses mains en lançant sur l’assistance un regard serein. — Bien. Et le Conselheiro? — Notre bon Conselheiro est au ciel...”</p>	<p>“— Quem é você? — Saiba o seu doutor general (1) que sou Antônio Beato e eu mesmo vim por meu pé me entregar porque a gente não tem mais opinião e não agüenta mais. E rodava lentamente o gorro nas mãos lançando sobre os circunstantes um olhar sereno. — Bem. E o Conselheiro?... — O nosso bom Conselheiro está no céu...”</p>
<p>(1) La curieuse dénomination est textuelle. Tous ceux qui ont assisté à l’intéressant entretien s’en souviennent certainement. D’ailleurs ce que nous avons transcrit est exact: nous n’avons pas rendu la façon de parler du ‘sertanejo’, réfractaire aux ll et aux rr; mais la reproduction du dialogue est intégrale. (N. de l’auteur).</p>	<p>(1) L’extravagante dénomination est textuelle. Tous ceux qui assistèrent à cet entretien doivent s’en souvenir. Seule la prosodie du sertanejo fut modifiée. La reproduction du dialogue est intégrale.</p>	<p>(1) A extravagante denominação é textual. Devem recordar-se dela todos os que assistiram à interessante conferência. Ademais no que aí vai escrito só altera a prosódia do sertanejo refratário aos rr, ll etc. A reprodução do diálogo é integral.</p>

A nota de rodapé de Euclides da Cunha chama a atenção pelo

que traz da censura da oralidade numa texto escrito. De fato, depois de dizer que não é possível transcrever o falar do sertanejo, o autor brasileiro insiste dizendo que “a reprodução do diálogo é integral” sendo que de fato, não é. Esse problema de conveniência imposto pela censura da língua escrita se reproduz nas duas traduções. Além disso, a elipse de “*m’sieu*” deixa o diálogo mais oral e informal. Entretanto, o resto do diálogo permanece bem literário.

Após explicar que o Conselheiro morreu de uma explosão de granada, Bentinho respondeu novamente:

Tradução de 1947 (p. 385)	Tradução de 1993 (p. 483)	<i>Os Sertões</i> (p. 564)
<p>“— <i>Et les hommes ne sont pas disposés à se rendre?</i> — <i>J’ai bataillé avec quantité d’entre eux pour qu’ils viennent et ils ne sont pas venus parce qu’il y en a une bande ‘qui ne veulent pas’. Ils ont des opinions diverses, mais ils ne peuvent plus supporter. Presque tous ont la tête par terre parce qu’ils ont faim et presque tous sont desséchés parce qu’ils ont soif.</i> — <i>Et tu ne peux pas les amener?</i> — <i>Peux pas</i> (1). <i>J’ai vu le mont où ils allaient tirer sur moi, quand je suis parti.</i> — <i>Tu as vu combien nous sommes nombreux ici, tous bien armés et bien disposés.</i> — <i>J’ai été stupéfait.</i>”</p>	<p>“<i>Et les hommes ne sont pas disposés à se rendre?</i> <u><i>Je me suis bataillé</i></u> <i>avec pas mal d’entre eux pour qu’ils viennent et ils ne sont pas venus parce qu’il y a une bande là-bas qui ne veulent pas. Ils ont beaucoup d’opinions. Mais ils ne peuvent plus tenir. Presque tout le monde a la tête par terre parce qu’ils ont faim. Presque tout le monde est sec de soif...</i> <i>Et tu ne peux pas les amener?</i> <i>Je peux pas. Ils ont failli me tirer dessus quand je suis parti.</i> <i>Tu as vu combien il y a de monde ici, tous bien armés et disposés à se battre.</i> <i>Ça m’a étonné!</i>”</p>	<p>“— E os homens não estão dispostos a se entregarem? — Batalhei com uma porção deles para virem e não vieram porque há um bando lá que não querem. São de muita opinião. Mas não agüentam mais. Quase tudo mete a cabeça no chão de necessidade. Quase <u>tudo</u> está seco de sede... — E não podes trazê-los? — Posso não (1). Eles estavam em tempo de me atirar quando saí... — Já viu quanta gente aí está, toda bem armada e bem disposta. — Eu fiquei espantado!”</p>

(1) Voir page 317.

(1) Um traço do falar enérgico dos sertões, este sistema de negativa.

A nota de Sereth Neu remete à nota 3 da página 317: “*Le*

sertanejo appuie sur la négation, signe caractéristique dans le langage". A questão é que a tradução "*Peux pás*" (para "Posso não") não indica uma negação enfática, mas sim um modo oral de falar já que falta a outra parte da negação, o "*ne*", e ainda o sujeito, o "*je*". Esta nota certamente não se aplica à tradução de Sereth Neu mas sim ao texto brasileiro. Ao dizer "não posso não", ou "posso não" como no texto, a ênfase cai sobre a negação que neste caso se localiza depois do verbo. A negação habitual, empregada nas outras regiões brasileiras, seria "não posso". Coli e Seel ignoraram a tradução da nota já que não se aplica de fato à sua tradução e preferiram traduzir por uma negativa característica da língua falada, "*Je peux pas*".

Assim, nos damos conta que não há uma homogeneidade de registro nos diálogos do sertanejo traduzido para o francês, por vezes muito orais ("*je me suis bataillé*", "*une bande qui ne veulent pas*"), por vezes muito literais ou escritos ("*ils ont des opinions diverses/ beaucoup d'opinions*") com a utilização da negação completa "*ne + pas*".

Além disso, o "quase tudo", que é o somatório muito oral já que se aplica às coisas e não aos seres vivos, não é encontrada nas traduções. Esse "*presque tout*" teria um efeito vulgarizado demais na língua francesa. Mais uma vez, encontramos a censura que não permite tal "incorreção" numa língua tão formal como a língua francesa.

E o diálogo termina com a intervenção do sertanejo que acompanhava Beatinho, um descendente de holandês, loiro dos olhos azuis, que leva Beatinho a convencer o resto dos rebeldes a se entregarem:

Tradução de 1947 (p. 386)	Tradução de 1993 (p. 483)	Os Sertões (p. 565)
"Viens, décide-toi; allons-nous en; je saurai trouver les mots pour leur parler... j'en prends la responsabilité. Allons-nous en!"	"Viens, mon gars, allons-y!... Tu vas voir comment je vais leur parler... Je m'en occupe. Allons-y!"	"— Vamos! Homem! Vamos embora... Eu falo uma fala com eles...deixe tudo comigo. Vamos!"

A fala traduzida por Sereth Neu é muito literária e não contém as características do diálogo enquanto a de Coli e Seel continua mais oral (“*mon gars*”, “*Tu vas voir comment je vais leur parler*”). Entretanto nenhuma das duas traduções apresenta o falar oral e repetitivo de “falar uma fala”.

Quadro recapitulativo

Tradução de Sereth Neu (1947)	Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)
Tendência a não explicitar as lendas típicas do folclore brasileiro	Tendência a explicitar as lendas típicas do folclore brasileiro no glossário
Tendência a seguir o modelo de EdC quanto ao emprego de uma língua culta	Tendência a seguir o modelo de EdC quanto ao emprego de uma língua culta
Tendência a criar expressões inovadoras e neologismos na tradução quanto aos costumes tipicamente brasileiros	Tendência a criar expressões inovadoras e neologismos na tradução quanto aos costumes tipicamente brasileiros
Tendência a não explicar as manifestações religiosas afro-brasileiras	Tendência a explicar as manifestações religiosas afro-brasileiras no glossário
Tendência à antropofagia etnocêntrica	Tendência à exotização extrema
Tendência a formalizar a língua dos diálogos	Tendência a oralizar a língua dos diálogos (em relação à 1ª tradução)

Podemos dizer enfim que as duas traduções são de leitura difícil para um leitor não iniciado na cultura e história brasileira. Paradoxalmente, a antropofagia inovadora dos tradutores que usam a estratégia de conservar os termos brasileiros específicos à cultura, costumes, acontecimentos, fauna, flora, entre outros, exotiza o texto em excesso já que o leitor deve consultar continuamente as notas e o glossário.

3.2.2 Antropofagia e estética

O sertão, recordemos, é uma zona vasta e ilimitada do interior do Brasil, o centro do país, dividido entre a seca e “pastagens naturais à beira de luxuriantes rios e minúsculos riachos chamados “veredas”¹⁷⁰ que o embelezam.

A particularidade do romance de João Guimarães Rosa não é a do sertão por si só ou da história dos jagunços¹⁷¹, pois sertão e jagunços servem de pretexto para um projeto estético sobre a linguagem. Antonio Candido afirma que em *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa ‘se joga de corpo e alma no pitoresco regional ao máximo e consegue, por isso mesmo, anula-lo enquanto particular para leva-lo ao nível de um valor universal’¹⁷². Esse fenômeno de ultrapassar o regional enquanto particular, levando o romance ao nível de um valor universal é construído a partir do modelo oral do falar do sertão que João Guimarães Rosa (JGR) criou, inventando uma linguagem repleta de arcaísmos e elementos eruditos. Bosi fala até de uma alquimia feita por JGR, quando elimina as fronteiras entre narrativa e lírico, ele:

revitaliza os recursos da expressão poética: células rítmicas, aliteraões, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas, clipes, cortes e deslocamento de sintaxe, vocabulário insólito,

¹⁷⁰ CARELLI; GALVÃO, *Le roman Brésilien*, 1995, p. 100.

¹⁷¹ CARELLI; GALVÃO (1995 p. 99) explicam que a origem dos jagunços data da época da escravidão. Toda a atividade de produção se concentrava em unidades rurais — as fazendas de plantações — onde o trabalho era feito pelos escravos e onde havia apenas um patrão/senhor. Marginalmente, uma população de homens livres, destituídos de qualquer poder econômico ou político, dependia da boa vontade do proprietário para sua subsistência. Completamente largados no abandono, sem direitos civis particulares, essa população acabava sendo utilizada pelo senhor para operações defensivas e ofensivas. Cada fazenda, desde o primeiro momento da colonização contava então com um verdadeiro exército particular, formada pelos jagunços.

¹⁷² In: *Magazine Littéraire*, 1982, p. 20

arcáico ou de todo neologismo, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, oralidade.¹⁷³

Essa manipulação criativa da linguagem é também percebida por outros estudos sobre a escrita de JGR e notadamente Eduardo Faria Coutinho, teórico brasileiro:

Guimarães Rosa escreveu sua obra no português do Brasil, uma língua muito mais rica do que o português europeu na medida em que assimilou um sem-número de elementos provenientes dos idiomas dos índios e negros que desempenharam papel de relevo na formação étnica e cultural do país. Entretanto, o autor não se limitou apenas a reproduzir a linguagem falada no Brasil. E à síntese já existente, acrescentou a sua própria síntese: uma estrutura sintática bastante peculiar e um léxico que inclui grande número de neologismos; vocábulos extraídos de idiomas estrangeiros ou revitalizados do antigo português; e uma série de termos indígenas ou dialetais que ainda não tinham sido incorporados à sua língua de origem.¹⁷⁴

Essa evolução da linguagem — que Haroldo de Campos chama de “contestação da linguagem comum”¹⁷⁵ — foi possível, pois o romance é fortemente enraizado na cultura popular. Daí o tônus da oralidade do monólogo de Riobaldo, oralidade essa que é um elemento característico da cultura popular. A invenção e a criação de palavras é uma prática muito comum na região do rio São Francisco, afirma o escritor brasileiro Leonardo Arroyo¹⁷⁶. E é o isolamento

¹⁷³ In: *História Concisa da Literatura Brasileira*, 1989 p. 486.

¹⁷⁴ COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: *Guimarães Rosa: Coletânea*. Eduardo F. Coutinho. (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 208.

¹⁷⁵ “A linguagem do Iauaretê” (p. 57-63) In *Metalinguagem e outras metas*.

¹⁷⁶ ARROYO, Leonardo (1984) A cultura popular em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, p. 21.

dessas regiões do sertão que favoreceram essa linguagem que é próxima tanto do português do século XVI quanto da miscigenação do português brasileiro, ainda segundo Arroyo.

Os objetivos da tese e as especificidades do romance tendo sido estabelecidos, orientamos nossa análise para a oralidade e a invenção da linguagem (forma) assim como para os componentes característicos da cultura popular; as superstições, crenças, moral e costumes dos jagunços (temas). Vamos então percorrer as traduções através do “sertão das palavras”, da linguagem/imaginação, mais através deste do que do “sertão geográfico” (realidade) que é o sertão de Euclides da Cunha como vimos anteriormente, dicotomia característica da cultura popular (imaginação/realidade).

Esclarecido o fato de estarmos frente a um texto-avalanche, sem capítulo nem sumário, precisamos antes de tudo, criar pontos de referência para que seja possível realizar o cotejo das traduções. E de maneira a elucidar conteúdo e sentido da obras, nos referimos ao estudo de Kathrin Holzermayr Rosenfield¹⁷⁷ *Grande Sertão: Veredas* — *Roteiro de Leitura*, que é um guia de leitura do romance de Guimarães Rosa. Rosenfield divide o romance em sete sequências:

1ª Sequência (p. 9-111)¹⁷⁸

A abertura do romance caracteriza-se por um discurso evocativo e por permanentes desvios associativos. No lugar de uma história articulada, o narrador (Riobaldo) faz um tipo de inventário de episódios sem pontos de referência fixos. No caos dos fragmentos de uma história por vir, está inserida uma série de onze pequenas narrativas ordenadas segundo as convenções narrativas habituais. Essa justaposição leva então à questão ‘Qual é maneira certa de narrar?’. Essa interrogação

¹⁷⁷ Doutor pela Universidade de Salzbourg (Áustria) e professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

¹⁷⁸ As indicações de página são referentes à primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, publicada no Brasil em 1956.

sobre a ordem ficcional se repercute em questionamentos acerca dos representantes tradicionais da Ordem (Deus e outras figuras paternas — o inspetor, o padre, o pai dos jagunços).

Essa 1ª sequência levanta assim a questão global do princípio que ordena o universo, os homens e a linguagem.

2ª Sequência (p. 111-208)

Nessa parte, a questão principal diz respeito às causas dos acontecimentos. Depois do caos da 1ª sequência, a presente sequência segue a 'ordem' de uma narrativa estritamente cronológica constituída por uma biografia resumida de Riobaldo (infância com a mãe Bigri, adolescência nas fazendas de Selorico Mendes, a temporada com o bando de Zé Bebelô, reencontros com o 'rapaz' Reinaldo-Diadorim, que apresenta Riobaldo a um outro bando, de Hermógenes. É um bando descrito como um 'inferno' na qual se proliferam todo tipo de maldade e perversão, contrastando com a perfeição atribuída a Joca Ramiro. O personagem-narrador relata essa experiência de maneira objetiva, sem identifica-la como sua própria história.

3ª Sequência (p. 208-305)

Essa sequência propõe a questão do significado de ser um jagunço. Riobaldo luta no lado de Hermógenes. Essa será a luta de poder entre dois chefes, Hermógenes e Joca Ramiro, oposição que termina com o assassinato de Joca Ramiro.

4ª Sequência (p. 305-309)

É uma sequência muito curta e que cria uma interrupção do fluxo narrativo. Essa sequência é uma espécie de 'parêntese metanarrativo', pois decompõe a sintaxe num nível extremo, chegando a uma simples justaposição de elementos, temas e imagens.

5ª Sequência (p. 309-417)

A interrogação feita por essa sequência visa fundamentalmente o ser humano 'Quem sabe direito o que uma pessoa é?'

Essa sequência começa com a narrativa da campanha, abortada, de Zé Bebelo contra Hermógenes e seu bando. Esta é representada pelo narrador como uma descida ao inferno e uma exploração dos abismos da condição humana. O horror da guerra e da traição, da ira da destruição e da autodestruição, do sadismo e da avareza, levou Riobaldo a temer o ‘homem humano’, os outros homens e até ele mesmo. Será essa experiência de horror que conduzirá Riobaldo para o pacto com o diabo.

6ª Sequência (p. 417-520)

Essa sequência levanta a questão do que existe por trás da ‘desordem’. Depois do pacto com o diabo, Riobaldo encontra-se metamorfoseado: ele se chama ‘Urutu Branco’, é feliz, tagarela e assume a chefia do bando. Nessa sequência, a representação da guerra é deformada pelas imagens, símbolos e metáforas da feminilidade e da sexualidade.

7ª Sequência (p. 520-594)

Essa última sequência relata a história da batalha do tamanduá-tão durante a qual Urutu Branco aparece primeiramente como um chefe glorioso que não sente medo algum, e depois como um perdedor marcado pelas perturbações da paixão. Essa é também a sequência da morte de Diadorim que é na realidade uma mulher disfarçada de homem. Riobaldo, que rejeitava esse amor homossexual, desmaiara.

A história não é então a história de vida de um jagunço mas sim a do avesso da realidade imaginária, de suas obscuridades, de seus enigmas e de suas contradições.

Graças a essa divisão em sequência, elaboramos um quadro de correspondência das páginas das duas traduções:

Tradução de JJV (1965)	Tradução de ML (1995)
11-21 22-35 35-42 43-53 53-62 62-73 73-85	21-35 36/7-56 57-67 67-83 83-96 96-110 111-127 fim 1ª sequência
86-96 96-109 109-131/2 132-154	128-142 143-161 162-195 196-227 fim 2ª sequência
154-166 167-180 180-193/4 194-208 208-223	228-244/5 245-264 265-284 285-304 305-326 fim 3ª sequência
224-227	327-331 fim 4ª sequência
227-243 243-257 258-272 272-287 287-306	331-353 354-374 374-394 395-414 415-441 fim 5ª sequência
306-325 325-341 341-355 356-370 371-383	442-467 468-488 489-509 509-530 530-547 fim 6ª sequência
383-393 393-408 408-423 424-439	548-561 562-581 582-602 602-623 fim 7ª sequência

Riobaldo, o protagonista que faz do romance um discurso em solilóquio, conta sua história a um interlocutor que ele interpela e a quem ele se dirige incessantemente do início ao fim do romance. A voz desse interlocutor é ouvida através da voz de Riobaldo e, segundo Heloisa Barbosa¹⁷⁹ “*the dialogue between them is established from the very first line in the novel, which begins with Riobaldo apparently answering a question put to him by his interlocutor*” (o diálogo entre eles é estabelecido desde a primeiríssima linha do romance, que começa com Riobaldo aparentemente respondendo uma pergunta feita a ele por seu interlocutor).

JJV (p. 11)	“ <i>Foutaises! Les coups que Monsieur vient d’entendre, c’était pas une bagarre d’hommes, Dieu merci.</i> ”
ML (p. 21)	“— <i>Que nenni. Les coups de feu que vous avez entendus, ce n’était pas un règlement de comptes, non. Dieu merci.</i> ”
JGR (p. 9)	“— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.”

De acordo com o Dicionário Aurélio, “nonada” é formado de “non”, forma arcaica de “não” + “ada”, geralmente precedido de uma preposição, e significa “coisa sem valor, insignificante”. JGR lhe dá um novo sentido, sem preposição, forma reforçada de negação revitalizando o termo a partir de sua base etimológica¹⁸⁰. A negação contida em “nonada” é reproduzida na tradução de ML com “*nenni*”, forma átona de “*non*”, enquanto “Foutaises” traduzido por JJV estabelece relação apenas com a semântica do termo. Essa palavra “nonada” que dá ritmo ao texto, está presente em várias passagens:

¹⁷⁹ BARBOSA, chapitre 6, “Translating Guimarães Rosa”.

¹⁸⁰ Muitas informações sobre o vocabulário empregado e/ou criado por JGR nos foram fornecidas por um estudo do vocabulário de *Grande Sertão: Veredas*, de Nei Leandro de Castro, intitulado *Universo e vocabulário de Grande Sertão: Veredas*.

JJV	ML
Foutaises! (p. 225)	Que nenni! (p. 328)
Bêtises. (p. 237)	Que nenni (p. 344)
Des foutaises (p. 397)	Des sornettes (p. 428)
Quelque peu (p. 430)	Broutilles (p. 611)
Foutaises. (p. 439)	Que nenni (p. 623)

Os tradutores mantêm sua tradução, ML se baseando na negação e JJV na semântica. A oralidade é marcada assim pela evocação-implicação do interlocutor, podendo ser confundida com o leitor, o interlocutor-leitor. Aqui estão alguns exemplos (nos quais destacamos algumas passagens):

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
<i>“<u>Monsieur</u> nà qu'à demander aux habitants.”</i> (p. 11)	<i>“Demandez à ceux du coin.”</i> (p. 22)	<i>“<u>Senhor</u> pergunte aos moradores.”</i> (p. 10)
<i>“Que <u>Monsieur</u> voie.”</i> (p. 23)	<i>“Voyez plutôt.”</i> (p. 38)	<i>“Olhe o <u>senhor</u>.”</i> (p. 25)
<i>“Et <u>Monsieur</u> veut s'en aller? Tout de suite? Que non. Pas aujourd'hui. Demain non plus. J'y consens pas. Que <u>Monsieur</u> m'excuse mais qu'il accepte de rester, au nom de mon amitié. Plus tard, jeudi matin de bonne heure, <u>Monsieur</u> pourra partir s'il veut, même s'il me manquera, mais ni aujourd'hui, ni demain. Il est mon invité pour trois jours.”</i> (p. 24)	<i>“Hé, vous n'allez pas vous en aller? Pas <u>déjà déjà</u>? Aujourd'hui, non. Demain non. Je ne consens pas. Pardonnez-moi, mais au nom de mon amitié, acceptez: vous restez. Après, jeudi <u>tôt-le-matin</u>, si vous y tenez, alors partez, même que vous me laissiez sentir votre absence. Mais aujourd'hui ou demain, non. Une visite chez moi, ici, dans ma maison, c'est pour trois jours.”</i> (p. 40)	<i>“Eh, que se vai? J'àjà? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. <u>O senhor</u> me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, <u>o senhor</u> querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!”</i> (p. 27)

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
“ <u>Monsieur</u> a jamais entendu l' <u>once</u> faire sa cour?” (p. 24)	“ <u>Vous</u> avez déjà entendu une <u>onça</u> * se gargariser de plaisir?” (p. 41) *voir glossaire	“Já ouviu o <u>senhor</u> gargaragem de onça?” (p. 28)
“Alors <u>Monsieur</u> va me demander: Et ça, qu'est-ce que c'était?” (p. 110)	“Alors — <u>vous</u> allez me demander — cela, qu'est-ce que c'était?” (p. 163)	“Então — o <u>senhor</u> se perguntará — o que era aquilo?” (p. 146)
“ <u>Monsieur</u> le sent? Il me dément? Je me démens.” (p.136)	“ <u>Vous</u> le sentez? Si je démens? Je démens.” (p. 202)	“O <u>senhor</u> sente? Desmente? Eu desminto.” (p. 183)
“Le Guararavacã du Guaicui. <u>Monsieur</u> note ce nom, mais il existe plus, on le trouve plus.” (p. 210)	“Guararavacã du Guaicui: prenez note de ce nom. Mais il n'existe plus, <u>vous</u> ne le trouverez pas.” (p. 307)	“A Guararavacã du Guaicui: o <u>senhor</u> tome nota deste nome. Mas não tem mais, não encontra.” (p. 285)
“ <u>Monsieur</u> désire pas, <u>Monsieur</u> veut pas désirer savoir?” (p. 296)	“ <u>Vous</u> ne voulez pas, <u>vous</u> ne voulez vraiment pas savoir?” (p. 427)	“O <u>senhor</u> não quer, o <u>senhor</u> não está querendo saber?” (p. 403)

O cotejo das traduções nos leva a diversas observações. De início, os tradutores usam estratégias diferentes para traduzir “onça”. ML remete ao glossário sucinto que elaborou — respeitando assim o que JGR pensava a respeito, ou seja, uma glossário reduzido a alguns termos: palavras temáticas¹⁸¹: “Onça: *félin propre aux forêts brésiliennes, proche du jaguar. Evoque ici, en arrière-plan, le léopard de la Chanson de Roland. Ne pas confondre avec la ‘once’ ou panthère des neiges de l’Asie centrale.*”

Implicitamente, ML demonstra que usou o modelo de JJV, pois ela denuncia a tradução de onça por *once*. Uma outra estratégia de tradução de ML consiste em repetir “*déjà déjà*”, muito pouco comum

¹⁸¹ IN J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano, 1981 p. 94.

em francês, ao contrário do Brasil. A tradutora cria também uma palavra composta “*tôt-le-matin*” à imagem do texto brasileiro, “de-manhã cedo”. JJV não segue esta estratégia.

Em seguida, o tradutor JJV trata o interlocutor de *Monsieur*, marcando assim o respeito e a posição hierárquica do interlocutor. Esse tratamento obriga o tradutor a empregar a terceira pessoa do singular, o que marca ainda mais o respeito de Riobaldo por seu interlocutor, homem instruído, como ele gosta de lembrar durante todo o romance. É uma inovação em francês, sobretudo contextual, pois “*Monsieur* + terceira pessoa” é geralmente empregado por empregados domésticos, como observamos com Machado de Assis, e mostra a condição elevada do interlocutor. A tradução de ML não destaca esse tratamento reverencial já que usa a terceira pessoa com o interlocutor, apagando qualquer marca de respeito hierárquico. Além disso, ela faz Riobaldo falar de maneira elegante (“*il n'existe plus, vous ne le trouverez pas*”), de maneira bem respeitosa, com o uso das duas partes da negação (ne + pas / ne + plus); enquanto que no francês oral, é comum eliminar a partícula “*ne*”, sobretudo sabendo que Riobaldo não tem muita instrução. ML desloca o registro oral de Riobaldo. A estratégia de JJV é diferente pois ele leva em conta esta característica da negação na língua falada (*il existe plus/Monsieur désire pas/Monsieur veut pas*). Essas observações sobre o tratamento oralizado ou não da negação se confirma a todo o momento, praticamente a cada página do romance. Retomemos alguns exemplos escolhidos ao acaso:

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
“Rien de dissimulé en lui” (p. 413)	“En lui, nul déni” (p. 588)	“Nele o <u>nenhum</u> negar” (p. 560)
“J’ai <u>pas</u> pipé” (p. 272)	“Non nenni je ne dis rien” (p. 393)	“ <u>Nonde</u> nada eu não disse” (p. 371)
“J’en <u>sais rien</u> ” (p. 145)	“Je ne <u>sais rien</u> , non je ne <u>sais pas</u> ” (p. 214)	“Se <u>nanja</u> , sei não” (p. 195)
“J’ai rien dit, même pas merci” (p. 151)	“Je ne dis rien, ne remerciai pas” (p. 223)	“ <u>Nada não disse</u> , não agradeci” (p. 204)
“Je voulais me souvenir d’aucun, d’aucune” (p. 151)	“Je voulais ne me souvenir de rien, d’aucun, d’aucune” (p. 222)	“Nanja não queria me alembiar” (p. 203)

JJV oraliza a negação em todo o texto, enquanto ML trata a negação conforme as regras gramaticais estabelecidas, o que torna sua tradução muito mais escrita que oral. Oralizar a negação em francês é um fato, escrever a oralidade é outro. JJV inova neste caso, buscando compensar as criações de linguagem de JGR. É preciso acrescentar que o trabalho de criação da linguagem realizada pelo autor brasileiro não se encontra nas traduções, no tocante às negações. Entretanto JJV mantendo uma correspondência com JGR e ML afirma em “Nota da Tradutora” que ela segue as recomendações feitas a seus tradutores; e, entretanto o autor brasileiro insistia com seu tradutor italiano lhe escrevendo: “quanto mais à vontade você inventar, mais me alegrará”¹⁸². JGR redobra a negação (o nenhum negar/nanja (às vezes *nanje*), antigo e popular, significando *non*, “*plus que non*”¹⁸³); ele cria: *nonde* = não (*non*) + onde (*où*); ele inverte

¹⁸² In: JGR: *Correspondência*, 1981 p. 24.

¹⁸³ In: CASTRO, Nei Leandro de, 1970, p. 108.

Doravante, as referências a esse estudo serão abreviadas como: NLC + n. da página.

a sintaxe: *Nada não disse* para *Não disse nada*. Nenhum dos dois tradutores inventa negações livremente ou inverte a sintaxe, ML faz, no máximo, inversões de negação (*Non nenni je ne dis rien/Je ne sais rien, non je ne sais pas*). A invenção ou a criação de palavras pelos tradutores franceses, mesmo se bem rara, é pontualmente presente:

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
“Alors il m’a demandé quelle avait été la fin réelle de l’histoire. La fin? J’ai seulement su que Davidão avait résolu d’abandonner la <u>jaguncerie</u> .” (p. 66)	“Et lui m’a demandé quelle fin avaient fait, en vrai dans la réalité, David et Faustino. La fin? Qui sait, j’ai seulement entendu dire que David résolu de mettre un terme à sa vie de jagunço.” (p. 101)	“E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, o Davidão e o Faustino. O fim? Quem sei? Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a <u>jagunçagem</u> .” (p. 85)
“Et fixe son destin” (p. 416)	“Que le <u>destin destine</u> ” (p. 592)	“Para <u>destino destinar</u> ” (p. 564)
“Rien à signaler” (p. 418)	“Aucunes <u>nouveautés</u> ” (p. 594)	“Nenhuma <u>s</u> novidades <u>s</u> ” (p. 566)
“Comme un essaim d’abeilles sauvages” (p. 418)	“ <u>Essaim-essaimant</u> d’abeilles sauvages” (p. 595)	“ <u>Xamenxame</u> de abelhas bravas” (p. 567)

JJV traduz antropofagicamente “jagunçagem” por *jaguncerie* já que ele transforma e naturaliza o termo brasileiro jagunço e o substantiviza. A criação da linguagem é, no entanto, mais acentuada na tradução de ML, que transforma o verbodestine (ação do destino), pluralizando *aucunes* à imagem do modelo brasileiro “pluralização de nenhuma + s” e criando “*essaim-essaimant*”, em aliteração e repetição, assim como aconselha JGR¹⁸⁴. De fato, “*xamenxame*” é uma forma reforçada de *essaim* (*enxame*) com base onomatopeica. ML

¹⁸⁴ In: JGR: *Correspondência*, 1981 p. 4

segue o modelo brasileiro nos dois casos, mesmo que pontualmente. JJV demonstra muito menos de ousadia na escrita de sua tradução quando se trata de criar palavras com sonoridades novas e incomuns:

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
<i>“Sa façon étrange et matoise de me regarder, <u>ses yeux bizarres</u>”</i> (p. 389)	<i>“Sa façon rusée bizarre de nous regarder avec <u>d’autres-yeux</u>”</i> (p. 555)	“O jeito estúrdio e ladino de olhar a gente, <u>outrolhos</u> ” (p. 528)
<i>“Alaripe a encore fait une petite tentative”</i> (p. 412)	<i>“Alaripe intervint de nouveau”</i> (p. 587)	“Alaripe ainda <u>cruzcruzou</u> ” (p. 559)
<i>“D’autres parentes, mariées ou pas, bien gentille”</i> (p. 426)	<i>“Et d’autres parentes, filles ou mariées, fraîches comme la rosée”</i> (p. 469)	“E outras parentas, casadas ou moças, bem <u>orvalhosas</u> ” (p. 445)
<i>“Et la douceur de la voix”</i> (p. 352)	<i>“Et la suavité de la voix”</i> (p. 504)	“E a <u>docice</u> da voz” (p. 479)
<i>“Ah, la volupté de cette exaltation...je brûlais, j’étais tout aise, comme à la veille d’une bamboche”</i> (p. 364)	<i>“Le plaisir cru de cette obsession — je brûlais, et débordais de satisfaction, comme à la veille de réjouissances”</i> (p. 521)	“Reprazer crú dessa espiração — eu ardia em mim, e em <u>satisfa</u> contente, feito fosse véspera duma patusqueira” (p. 495)
<i>“L’impudeur et les mœurs dissolues sont bonnes qu’à nous enlever le courage”</i> (p. 142)	<i>“Le manque de pudeur, les mœurs débauchées”</i> (p. 209)	“ <u>Severgonhice</u> e araido avejo” (p. 191)
<i>“La lune était belle, une lune qui sort encore plus ronde des nuages”</i> (p. 57)	<i>“La lune était belle, la lune là-haut”</i> (p. 89)	“Bela é a <u>lua, lualã</u> ” (p. 73)
<i>“Je l’ai écouté, <u>j’ai écouté ça</u>, avec joie, plus doux que le miel”</i> (p. 65)	<i>“J’écoutai, j’écoutai tout, cela, ce miel si doux, l’épée au fourreau”</i> (p. 100)	“Ouvi, ouvi, aquilo, copos de fora, <u>mel de melhor</u> ” (p. 84)
<i>“Ils voulaient s’aligner”</i> (p. 320)	<i>“Ils voulurent aussi se s’aligner”</i> (p. 320)	“Queriam se alinhalinhar” (p. 436)
<i>“<u>Y a des fois</u> où c’est pas drôle”</i> (p. 214)	<i>“Parfois ça manque de charme”</i> (p. 312)	“Às vezes é de uma <u>sem-gracez</u> ” (p. 291)
<i>“Pas question de parlote”</i> (p. 315)	<i>“Je n’étais pas en veine de beaucoup de <u>parlementeries</u>”</i> (p. 453)	“Eu não aceitava muita <u>parlagem</u> ” (p. 429)

Em todos esses trechos, notamos que o autor brasileiro cria palavras ou expressões por repetição de sílabas que enfatizam o termo de partida (cruzcruzou/roxidão roxura/fuga fugida/alinhalar); por transformação/acréscimo de uma outra terminação além da original (“docice” para “doçura”/“gracez” para “graça”; por antropofagia naturalizante (utilização de uma palavra francesa + terminação brasileira), “*parlagem*”; por aglutinação (“severgonhice” para “sem vergonhice”/ “outrolhos” para “outros olhos”/ “Lualã” “lua + lã”, efeito sonoro associativo¹⁸⁵; por mudança de categoria (substantivo em adjetivo: orvalho + osa + s); por abreviação, “satisfa” para “satisfeito” ou “satisfação”. A lista é longa, pois a cada página surgem mais palavras, expressões ou construções frasais inesperadas. Os tradutores inventam pouco: ML um pouco mais que JJV, já que usa repetições (*enfui en fuite*) e cria o neologismo *parlementerie*. Todavia, a tradução de ML continua muito formalmente escrita. Quanto à tradução de JJV se, nos exemplos supracitados ela é pouco neológica, ela é, em contrapartida, mais oralizada (*j’ai écouté ça/Y a des fois*). Em alguns outros casos entretanto, JJV cria palavras:

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
<u>“Apri-après”</u> (p. 36)	“Droit devant soi” (p. 58)	<u>“Depô-depois”</u> (p. 44)
“Si on tombe sur la <u>zébebelaille</u> ” (p. 114)	“Des Zé-Bebelos” (p. 168)	“Se a gente topar com a <u>zebelância</u> ” (p. 151)
<u>Désenfoler</u> (p. 17)	<u>“Désenfoler”</u> (p. 30)	<u>“Desendoidecer”</u> (p. 17)

JJV segue o modelo brasileiro para a criação de palavras, *Apri-après* (Depô-depois), *Zébebelaille* (Zebelância). ML, neste caso,

¹⁸⁵ NLC, p.97.

não compõe. Mas, é preciso destacar que as duas traduções seguiram o modelo brasileiro e criaram o verbo *désenfoler/désenfoller*, no sentido de estar curado da loucura (para “desendoidecer”). Por outro lado, suas estratégias não são homogêneas quanto à criatividade por verbalização:

JJV (Tradução de 1947)	ML (tradução de 1995)	JGR (1956)
“Il commençait à <u>bedonner</u> , <u>un bedon qui me donnait des envies</u> ” (p. 9)	“Et il étalait un début de <u>ventre ventru</u> qui m’a levé des envies” (p. 33)	“Ele <u>umbigava</u> um princípio de barriga barriguda que me criou desejos” (p. 20)
“Mais après ils se sont acharnés après nous pour se venger” (p. 54)	“A partir de là, dent pour dent, ils sont <u>devenus encore plus chiens avec nous, pour boire leur vengeance</u> ” (p. 84)	“Tanto por tanto, daí se <u>encachorraram</u> mais em nós, <u>por beber vinganças</u> ” (p. 69)
“Je faisais comme lui” (p. 221)	“Je faisais comme lui” (p. 322)	“Eu <u>mesmeava</u> ” (p. 300)
“On leur a seulement abattu deux bêtes” (p. 336)	“Je fis abattre deux têtes de leur bétail” (p. 483)	“Deles até <u>carneamos</u> duas reses” (p. 458)
“Pourquoi vous vous êtes découragés de me suivre” (p. 359)	“Qu’est-ce qui fait que vous vous êtes découragé de poursuivre avec nous” (p. 514)	“Por via de que é que vocês <u>desespiritaram</u> de seguir vinda com a gente” (p. 488)
“Alors une balle est arrive” (p. 424)	“Une balle siffla en l’air” (p. 602)	“E aí uma bala alta <u>abelhou</u> ” (p. 573)
“Et puis c’est venu. Une balle a <u>zinziné</u> ” (p. 425)	“Puis ça reprit: des <u>balles oiseaux-mouches</u> ” (p. 604)	“Daí, deu: bala <u>beija-florou</u> ” (p. 576)

Notamos que ML traduz a criação de “umbigava” (“umbigo” + “ava”, terminação do imperfeito) pela repetição de *ventre ventru*, um dos numerosos procedimentos estilísticos de ênfase associativa, em sonoridade e aliteração de JGR. E se a criação poética do verbo

“abelha” (fazer um barulho como o das abelhas), abelha + terminação do presente do indicativo, não é reconstruída pela tradução, a criação de “beija-florou” (beija-flor + pretérito) é poeticamente traduzida por ML, como “*des balles oiseaux-mouches*”, usando “*oiseaux-mouche*” um dos nomes para beija-flor¹⁸⁶. Entretanto, a verbalização é reconstruída apenas pelo neologismo *zinziné*, traduzida por JJV, composta a partir de *zinzin* (objeto barulhento), gíria militar antiga¹⁸⁷. As traduções mostram, todavia, menor propensão à criatividade se as comparamos com o texto brasileiro.

Quadro recapitulativo

JJV	ML
Tendência a oralizar a negação	<i>Tendance à utiliser la forme grammaticale écrite de la négation</i>
Estilo oral	Estilo escrito
	Utilização do modelo de JJV
Tendência a criar poucas palavras ou expressões	Tendência a criar poucas palavras ou expressões (mas + acentuada do que na tradução de JJV)

Constatamos então que a oralidade está muito mais presente na tradução de JJV, mesmo se ela cria ou inventa menos palavras ou expressões que ML. De fato, notamos nos exemplos citados que a tradutora usa o *passé simple*, tempo que praticamente desapareceu da língua falada, exceto por algumas expressões como “*il fut un temps*”, “*s’il en fut*”¹⁸⁸, mas ainda em pleno uso na língua escrita¹⁸⁹. Recolhemos até agora apenas exemplos e nos parece necessário

¹⁸⁶ Ver *Petit Robert*, article *oiseau-mouche*.

¹⁸⁷ *Petit Robert*, article *zinzin*.

¹⁸⁸ GREVISSE, Maurice (1986) *Le bon usage*. Paris/Gembloux: Duculot, p. 1293 (§ 852).

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1293 (§ 852).

analisar fragmentos mais consequentes à fim de consolidar o rigor da análise. Já tendo sido mencionadas a interposição e a alternância confusa dos planos do discurso, característica da literatura oral, analisemos, em primeiro lugar, uma história linear, cronológica, a de Maria Mutema (que matou seu marido sem motivo, atacou verbalmente o pároco da vila, levando-o à morte e se arrepende publicamente em seguida); depois, em segundo lugar, uma passagem sem linearidade nem cronologia, a 4ª sequência, segundo a divisão feita no início do presente capítulo.

*L'histoire de Maria Mutema et du curé Ponte*¹⁹⁰

[JJV (p. 163-6); ML (p. 240-5); JGR (p. 220-5)]

Tradução de JJV

Y avait là-bas une femme qui s'appelait Maria Mutema, une personne comme les autres, elle en différait en rien. Une nuit, son mari est mort, au matin il s'est éveillé mort. La Maria a appelé les voisins. Le village était petit, tous ont constaté la mort. Y avait pas eu de symptômes, les jours d'avant il était en bonne santé, alors on a dit qu'il pouvait seulement être mort d'une crise du cœur. Le soir même de ce matin, le mari a été bien enterré.

Tradução de ML

Il y avait une femme, dans ce village, du nom de Maria Mutema, une personne comme les autres, sans aucune dissemblance. Une nuit, son mari mourut, il se retrouva mort au matin. Maria Mutema appela au secours, elle réunit tous les proches voisins. Le village était petit, ils vinrent tous constater. Ils ne remarquèrent rien de particulier, et comme le mari, les jours précédents, leur avait semblé en bonne santé, ils se dirent qu'il ne pouvait avoir voulu mourir que d'une attaque au cœur. Et l'après-midi même de ce matin-là, le mari fut enterré en bonne et due forme.

¹⁹⁰ Apresentamos os fragmentos por parágrafos sucessivos.

JGR

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado.

Constatamos que a estratégia de tradução dos dois tradutores é antagônica. Por um lado, JJV oraliza seu texto (*y avait là-bas/avait pas eu*) e usa uma língua popular (La Maria). De fato, o artigo antes do nome é uma maneira de designar alguém, sobretudo no interior, em lugares isolados, mas não de maneira pejorativa. Por outro lado, ML faz uso do *passé simple*, ao longo de todo o solilóquio de Riobaldo, como já destacamos. O *passé simple* é incontestavelmente uma marca da língua escrita, enquanto o texto do romance é um texto todo em oralidade. Por esse olhar, ML concede a sua tradução um caráter não somente escrito, mas ainda literário. Vejamos os parágrafos dois e três:

Tradução de JJV

Maria Mutema était une personne d'expérience, une femme du sertão à fond. Si elle en a souffert, elle l'a dit à personne, elle a gardé sa douleur sans démonstrations. Mais ça, c'est de règle, comme on dit. Elle a attiré l'attention de personne. Mais ce qui l'a attirée, ça été la pitié de la Mutema qu'allait maintenant à l'église toute la sainte journée, au point qu'elle se confessait tous les trois jours. On disait qu'elle donnait dans la bigoterie, rien que pour le salut de son âme. Elle était toujours en noir, comme c'est coutume; une femme qui riait pas, un vrai bois sec. Et à l'église elle quittait pas des yeux le curé...

Le curé, le père Ponte, était un brave homme de prêtre, d'âge moyen, un peu gros, très calme de manières et bien estimé

de tous. Sauf votre respect, et seulement pour dire vrai, il avait un péché: il était un peu dissolu. Il avait eu trois gosses d'une femme, simplette et pas gênée, qui tenait son ménage et cuisinait pour lui. Et elle s'appelait aussi Maria, dite la Maria-au-Curé. Mais faut surtout pas que Monsieur s'en scandalise. Avec l'ignorance du temps, ç'arrivait autrefois, on trouvait ça normal. Des enfants jolis et bien élevés, c'étaient les 'enfants de la Maria-au-Curé'. Pour tout le reste le père Ponte était un curé exemplaire, consciencieux et charitable, prêchant des sermons plein de vertu et allant à toute heure du jour et de la nuit porter aux paysans le réconfort de la sainte hostie de Notre-Seigneur Jésus-Christ ou les saintes huiles.

Tradução de ML

Maria Mutema était une femme qui avait vécu, une femme selon les prescriptions du sertão. Si elle s'en ressentit, ce fut dans son for intérieur, si elle souffrit beaucoup, elle n'en dit rien, elle rangea sa douleur sans démonstration. Mais cela c'est la règle là, entre gens qui se respectent, et apparemment cela n'attira l'attention de personne. Ce qui fut remarqué, c'est autre chose: ce fut la religion de la Mutema, qui se mit à aller à l'église tous les jours que Dieu fait, outre que tous les trois jours, elle se confessait. Elle est tombée en dévotion — disait-on — ne compte plus que le salut de son âme. Et la Mutema toujours en noir, conformément aux coutumes, une femme qui ne riait pas, ce bois sec. Et, une fois dans l'église, elle ne quittait pas le curé des yeux.

Le curé, le curé Ponte, était un brave homme de prêtre, d'âge moyen, de corpulence moyenne, de manières bon enfant, fort estimé de tous. Sauf votre respect, et uniquement pour celui dû à la vérité, il avait un défaut: il ne s'en faisait pas. Il avait engendré trois enfants, avec une femme, simplette et dégourdie, qui menait sa maison et cuisinait pour lui, et qui répondait également au nom de Marie, dite communément, son surnom, la Marie du Curé. Mais n'allez pas penser à mal et voir le pire scandale dans cette situation — autrefois, vu l'ignorance des temps, ces choses étaient possibles, tout le monde trouvait normal. Les enfants, mignons et bien élevés, étaient 'les enfants

de la Marie du Curé'. Et pour le reste le curé Ponte était un excellent ecclésiastique, charitable et consciencieux, prêchant ses sermons avec une grande componction, et sur la brèche à toutes les heures du jour et de la nuit pour porter à ses paysans de paroissiens le réconfort de la sainte hostie du Seigneur ou des saintes-huiles.

JGR

Maria Mutema era senhora vivida, mulher em preceito sertanejo. Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração. Mas isso lá é regra, entre gente que se diga, pelo visto a ninguém chamou atenção. O que deu em nota foi outra coisa: foi a religião da Mutema, que daí pegou a ir à igreja todo santo dia, afora que de três em três agora se confessava. Dera em carola — se dizia — só constante na salvação de sua alma. Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria — esse lendo seco. E, estando na igreja, não tirava os olhos do padre.

O padre, padre Ponte, era um sacerdote bom-homem, de meia idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a *Maria do Padre*. Mas não va maldar o senhor maior escândalo nessa situação — com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram ‘os meninos da Maria do Padre’. E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos.

As marcas de oralidade estão presentes na tradução de JJV [à fond/ç’a été (para ‘ça a été’)/ *qu’allait* (para ‘qui allait’)/ *Mais faut* (para ‘*Mais il faut*’)/ ç’arrivait (para ‘ça arrivait’)]. Ao lermos o texto escrito, podemos dizer que JJV transgride as normas gramaticais da

língua francesa. Mas se partimos do ponto de vista oral, o texto ganha sabor, se torna harmônico. Na tradução de ML, toda a narração prossegue no *passé simple* e a escolha de certas palavras (*prescriptions / for intérieur / engendré / componction*) deixa a tradução mais escrita que oral, uma língua mais culta que popular. Isso ainda é reforçado pela negação empregada de forma completa por ML, enquanto que está (a negação) incompleta na tradução de JJV. De um parágrafo a outro, ML muda o nome da protagonista dessa história paralela: de Maria Mutema, ela se torna a Marie au Curé. ML naturaliza o nome aparentemente, já que ele não vem acompanhado pelo sobrenome. Quando ele vem junto do sobrenome, ML conserva o nome brasileiro *Maria*. Vejamos nos parágrafos seguintes, o quarto e o quinto, como ela traduz outros nomes próprios:

JJV

Mais ce qu'on a su tout de suite et on en a jasé, c'étaient deux choses: d'abord que la Maria devait avoir de bien gros péchés pour faire de trois en trois jours pénitence du cœur et de la bouche, et ensuite que le père Ponte aimait visiblement pas lui prêter une oreille paternelle pour ce sacrement qui se passait qu'entre eux deux et devait être bougrement gardé secret. On disait même que, les premières fois, le curé avait terriblement crié après elle, dans le confessionnal. Mais après la Mutema se désagenouillait de là, les yeux baissés, avec une humilité si sereine qu'elle avait l'air d'une sainte martyre. Et elle rappliquait trois jours après. Et on voyait qu'à chaque fois le père Ponte avait une figure de souffrance véritable, de crainte, quand il devait aller à jeun écouter la Mutema. Il y allait, vu qu'une confession demandée se refuse pas. Il y allai t parce qu'il était curé et pas un simple homme comme nous.

Avec le temps, le père Ponte est tombé malade, une maladie mortelle, ça s'est vu tout de suite. Il maigrissait de jour en jour, son caractère devenait triste, il avait des douleurs et pour finir il a claqué, jaune comme vieille paille de maïs, que c'était une pitié. Il est mort bien tristement. Et après, même quand un autre curé est venu à São João Leão, cette Maria Mutema a

plus mis les pieds dans l'église, ni pour prier, ni pour entrer. Y a de ces choses... Et comme elle était une veuve pas bavarde, qui s'abandonnait pas à des confidences, personne pouvait jamais savoir pourquoi elle agissait ainsi ni ce qu'elle pensait.

ML

Mais ce qui se sut bientôt, et on en parla, comportait deux points: que Maria Mutema devait avoir bien des péchés pour avoir besoin tous les trois jours de pénitence du cœur et de la bouche; et que le curé Ponte trouvait visiblement désagréable de lui prêter une oreille paternelle dans ce sacrement, qui se passe seulement entre deux personnes, et dont le secret doit être totalement verrouillé à double tour. On racontait même, que les premières fois, les gens se rendaient compte que le curé tempêtait contre elle, terriblement, dans le confessionnal. Mais la Marie Mutema ne levait pas le genou de là, les yeux baissés, avec tant de sereine humilité, qu'on aurait dit une sainte au supplice. Puis, au bout de trois jours, elle revenait.

Et l'on vit bien, que le curé Ponte prenait chaque fois une expression de peur et de douleur véritables, pour devoir aller, bien obligé, écouter la Mutema. Il y allait parce qu'une confession réclamée se refuse pas. Il y allait en sa qualité de prêtre, non en sa simple qualité d'homme, comme nous.

Puis, les jours passant, comme on dit: le temps suivant son cours, le curé Ponte tomba malade, on le vit bien vite. Jour après jour, il maigrissait, l'humeur sombre; il avait des douleurs; et à la fin il devint tout cave, jaune de la couleur de la barbe de maïs vieux. Il faisait peine. Il mourut triste. Et à partir de ce jour, même lorsque Saint-Jean-du-Lion eut gagné un autre curé, Maria Mutema ne retourna plus jamais à l'église, ni pour prier, ni pour y mettre les pieds. Des choses qui arrivent. Et cette femme, veuve taciturne qu'elle était, qui ne se prêtait jamais à des conversations, personne ne réussit à savoir selon quelle règle elle procédait et elle pensait.

JGR

Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar de penitência de coração e boca; e

que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado. Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessional. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junjo, escutar a Mutema. Ia, porque confissão clamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós.

E daí mais, que, passando o tempo, como se diz: no decorrido, Padre ponte foi adoecido ficando, de doença para morrer, se viu logo. De dia em dia, ele emagrecia, amofinava o modo, tinha dores, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho; dava pena. Morreu triste. E desde por diante, mesmo quando veio outro padre para o São João Leão, aquela mulher Maria Mutema nunca mais voltou na igreja, nem por rezar nem por entrar. Coisas que são. E ela, dado que viúva soturna assim, que não se cedia em conversas, ninguém não alcançou de saber por que lei ela procedia e pensava.

Em primeiro lugar, ML divide o quarto parágrafo em dois. Que modelo terá ela seguido? Na edição brasileira, os dois parágrafos correspondem a um só parágrafo. Em seguida, além da utilização do *passé simple*, a tradutora naturaliza o nome da vila “São João Leão” para “Saint-Jean-de-Lion”, enquanto JJV mantém o nome brasileiro. Ela parece seguir, como anuncia em sua “Nota da Tradutora”¹⁹¹, os conselhos de JGR ao seu tradutor italiano sobre traduções italianas de seus contos¹⁹²: “NOMES PRÓPRIOS. — Exato. Assim também é

¹⁹¹ Ver TORRES (2011).

¹⁹² A tradução italiana de Grande Sertão Veredas só começará em 1969, dois anos depois do falecimento de JGR, e por isso a correspondência do tradutor Bizzarri diz respeito apenas a contos e novelas.

que eu pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou, mesmo ‘inventando’. Quando entra seu ‘critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônoco’, fico alegre e tranquilo. Nele é que eu, sinceramente, confio.”¹⁹³

JGR sugere então, como ele mesmo diz, a solução mista, ou seja, conservar certos nomes e traduzir outros. ML segue seus conselhos neste caso — JJV também os segue em outros momentos do romance. Essa estratégia permite aos tradutores atingirem um equilíbrio entre naturalização e exotização.

Enfim, JJV usa o modelo brasileiro para criar o neologismo “*desagenouillait*”, no sentido de “sair da posição ajoelhada”¹⁹⁴ (para “desajoelhava”). A oralidade na sua tradução é sempre acentuada pela linguagem falada como em “*elle rappliquait*”, “*se refuse pas*”, “*ç’a s’est vu*”, “*Maria Mutema a plus mis*”, “*Y a de ces choses*”. Continuemos com o sexto e o sétimo parágrafos:

JJV

Enfin, après bien des années, y a eu un temps de mission et les missionnaires sont arrivés au village. C’étaient des prêtres d’ailleurs, plutôt colorés et forts, bramant de rudes sermons avec des voix puissantes et une foi sauvage. Trois jours d’affilée ils étaient du matin au soir à l’église, prêchant, confessant, obligeant à prier et conseillant, avec de bons exemples qui mettaient les gens sur la bonne voie. Leur religion était nette et énergique, avec un si grand désir de vertu! Fallait pas plaisanter avec eux, vu qu’ils avaient certains pouvoirs secrets de Dieu, comme Monsieur va voir.

Ça s’est passé le dernier jour; plutôt la veille, car le lendemain, qu’était dimanche, devait y avoir une grande fête de communion générale et de béatitude sainte. C’était le soir, après la bénédiction, quand un des missionnaires est monté en chaire pour prêcher et faisait signe qu’on s’agenouille pour prier

¹⁹³ In: JGR: *Correspondência com seu tradutor italiano*, p. 21.

¹⁹⁴ NLC, p. 62.

un Salve Regina. Et la Maria Mutema est entrée. Ça faisait longtemps qu'elle était pas entrée dans l'église. Alors pourquoi qu'elle est venue?

ML

A la fin pourtant, passé nombre d'années, vint le temps de la mission et les missionnaires arrivèrent au village. Ceux-là étaient deux prêtres étrangers, plutôt costauds et le visage haut en couleurs, qui bramaient de rudes sermons, la voix forte et la foi rude. Du matin au soir, trois jours durant, ils ne quittèrent pas l'église, prêchant, confessant, conseillant et guidant les prières, à coups d'exemples enthousiastes qui enrégimentaient les fidèles sur le droit chemin. Leur religion était immaculée et énergique, aussi pleine de santé que de vertu; et avec eux on ne plaisantait pas, car ils tenaient de Dieu certains pouvoirs secrets, conformément à ce que vous allez voir, avec ma continuation.

La chose arriva le tout dernier jour, c'est-à-dire, la veille, car le lendemain, qui tombait un dimanche, allait avoir lieu la cérémonie de communion générale et le Te deum. Et elle arriva le soir, la bénédiction terminée, quand un des missionnaires monta en chaire, pour le prêche, alors qu'il venait de donner le signal de se mettre à genoux pour le salve regina. Et c'est à ce moment-là que Maria Mutema entra. Cela faisait si longtemps qu'elle n'apparaissait plus à l'église; pourquoi, alors ça la pris de venir?

JGR

Por fim, no porém, passados anos, foi tempo de missão, e chegaram no arraial os missionários. Esses eram dois padres estrangeiros, p'ra fortes e de caras coradas, brandando sermão forte, com forte voz, com fé braba. De manhã à noite, durado de três dias, eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e aconselhando, com entusiasmos exemplos que enfileiraram o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde e como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver, por minha continuação. Só que no arraial foi grassando aquela boa bem-aventurança.

Aconteceu foi no derradeiro dia, isto é, véspera, pois no seguinte, que dava em domingo, ia ser festa de comunhão geral e glória santa. E foi de noite, acabada a benção, quando um dos missionários subiu no púlpito, para a prédica, e tascava de começar de joelhos, rezando a salve-rainha. E foi nessa hora que a Maria Mutema entrou. Fazia tanto tempo que não comparecia em igreja; por que foi, então, que deu de vir?

Neste exemplo JJV não traduz a última frase do sexto capítulo. Ele traduz tomando mais liberdade que ML que fica colada ao texto brasileiro. O que parece, segundo Berman, na ordem dos acontecimentos: “as primeiras traduções são aquelas que são mais acometidas pela não-tradução”¹⁹⁵. É preciso dizer que JJV mantinha uma correspondência com JGR e que este provavelmente escreveu a JJV, assim como a seu tradutor italiano: “deve de preferência tomar liberdades, sem se submeter com exatíssimo rigor ao corpo, às palavras do texto original.”¹⁹⁶

Os tradutores, segundo o autor brasileiro, estão livres para criar, como ele o fez com a português do Brasil.

Além disso JJV segue com sua tradução oral (*y a eu / Fallait pas / ça s'est passé / qu'était dimanche / devait y avoir / ça faisait / qu'elle était pas*). ML segue com sua estratégia de traduzir a negação completa (*ne + pas*), de empregar o *passé simple*. Ela introduz, no entanto, um “ça la pris”, forma escrita mutante, ilegível de uma oralização compreensível. Vejamos agora dois dos parágrafos seguintes (o oitavo e o décimo primeiro):

JJV

Mais ce missionnaire avait d'autres lumières. En voyant la Mutema entrer il s'est arrêté. Tout le monde s'est inquiété, vu qu'un Salve Regina ça se coupe pas par le milieu et dès qu'on

¹⁹⁵ BERMAN, Antoine (1990) “La retraduction comme espace de la traduction” IN Revue Palimpsestes n°4 (Retraduire), p. 5.

¹⁹⁶ In: JGR: *Correspondência com seu tradutor italiano*, p. 82.

l'a commencé à genoux faut le dévider jusqu'au bout. Pourtant le missionnaire a repris la suite, seulement tous remarquaient que sa voix était sourde. A peine l'amen dit, il s'est dressé en chaire, rouge comme braise, penché en avant. Il a donné un grand coup sur le rebord en bois, on aurait dit un taureau furieux. Et il a clamé: 'Que la dernière personne entrée sorte! Dehors, dehors cette femme, tout de suite!'

[...] Et Maria Mutema, debout, seule, noueuse, maigre et noire a poussé un grand gémissment, avec des larmes, le hurlement d'un corps que le couteau coupe en morceaux. Elle a demandé pardon? Oui, un pardon fort, un pardon de feu, pour que la sévère bonté de Dieu se penche sur elle dans les dernières douleurs avant l'heure de notre mort; Alors elle s'est mise à parler en sanglotant, sur place, elle s'est confessée pour que tous lui pardonnent. Une confession publique à vous faire trembler, à donner des cauchemars avec ce qu'on entendait. On avait la chair de poule, vu que ça bouleversait l'ordre des choses, et le train-train habituel de la vie. Elle disait qu'elle était qu'une once monstrueuse, qu'elle avait tué son mari, qu'elle était un serpent, une bête immonde, couverte de la pourriture de tous les fumiers. Que cette nuit-là, elle avait tué son mari sans aucun motif, sans avoir eu à s'en plaindre, sans aucune raison, elle savait même pas pourquoi. Elle l'avait tué tandis qu'il dormait. Avec un entonnoir, elle lui avait versé du plomb fondu dans le trou de l'oreille. Son mari avait comme ça passé du sommeil à la mort et personne a été chercher une lésion dans le trou de l'oreille, on l'a pas remarquée. Alors, rien que pour faire endêver le père Ponte, sans rime ni raison, elle lui a vilainement menti dans le confessionnal. Elle lui avait dit qu'elle avait tué son mari à cause de lui, le père Ponte, parce qu'elle l'aimait d'un amour ardent et voulait être son amie concubine...C'était rien que des menteries, elle l'aimait pas, ni le désirait. Mais en voyant la juste colère du curé, elle y avait pris goût, un plaisir de chienne chaque fois plus grand, vu qu'il pouvait se défendre d'aucune façon, car il était un homme doux, le pauvre, et un prêtre. Elle venait tout le temps à l'église, confessait ses mauvaisetés, en racontait plus...Et comme ça jusqu'à ce que le père Ponte en est tombé malade de dégoût et est mort de désespoir sans rien dire...Un vrai crime, et elle l'avait fait! Maintenant elle implorait le pardon de Dieu,

en hurlant, s'arrachant les cheveux, se tordant les mains puis levant les bras au ciel.

ML

Mais ce missionnaire gouvernait grâce à d'autres lumières. Maria Mutema pénétra dans l'église, et il s'arrêta. Tout le monde eu un choc: parce que le Salve Regina est une oraison qu'on ne peut pas arrêter au milieu — une fois entamée à genoux, les paroles doivent s'en suivre jusqu'à la toute fin. Mais le missionnaire reprit son sermon, avec cependant une voix changée, tout le monde le remarqua. Et à peine dit l'amen, il se leva, se dressa au bord de la chaire, rouge comme braise, et se penchant, il frappa un grand coup sur la balustrade, on aurait dit un taureau sauvage. Et il tonitrua:

'La personne qui est entrée la dernière, doit sortir! Dehors, cette femme, dehors, immédiatement!'

[...] Et Maria Mutema, toute seule debout, maigre tordue en noir, poussa en larmes un gémissement et une exclamation, le hurlement d'un corps que le couteau lacère. Elle demanda pardon! Un pardon claironné, un pardon fulminant, que la rude bonté du Seigneur descende sur elle, la châtie avec urgence, avant que sonne l'heure de mourir. Et là, sur place, elle se mit à parler au milieu de ses pleurs, afin que tout le village également lui pardonne, elle se confessait. Une confession officielle, en bonne et due forme, publique, un exemple à donner des frissons, à plonger dans le cauchemar qui l'entendait, à démanger au sang, parce que c'était comme renverser l'ordre des choses et bouleverser le cours habituel de la vie. C'était que, tigresse monstrueuse, elle avait tué son mari — et qu'elle était un serpent, une bête immonde, la déjection des déjections. les fumiers. Elle avait tué son mari, cette nuit-là, sans aucun prétexte, sans aucune raison, aucun méfait de sa part à lui; — pourquoi, elle n'en savait rien. Elle le tua — pendant qu'il dormait — déversa dans le petit trou de son oreille, à travers un entonnoir, une terrible coulée de plomb fondu. Le mari passa, c'est ce qu'elle dit — des confins à la fin dernière — du sommeil à la mort et la lésion dans le trou de son oreille personne n'y alla voir, personne ne remarqua. Et, après, pour écœurer le pauvre curé Ponte, et tout autant sans rime ni raison, elle mentit àprement

dans le confessionnal: elle dit, affirma qu'elle avait tué son mari à cause de lui, le curé Ponte — parce qu'elle brûlait d'amour pour lui, et voulait devenir son amante concubine... Tout était mensonge, elle ne l'aimait, ni ne le désirait. Mais voyant le curé fâché avec juste raison, elle prit goût à la chose, et c'était un plaisir de chienne, qui augmentait chaque fois, vu qu'il n'avait aucun moyen de pouvoir se défendre, c'était un homme gentil, un pauvre malheureux, et prêtre. Elle se rendait tout le temps à l'église, confirmer le faux, en rajouter — édifier le mal. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que le curé Ponte tombe malade de dégoût, et décède dans un désespoir muet... Un double crime, et elle l'avait commis! Et maintenant elle implorait le pardon de Dieu, à grands cris, s'arrachant les cheveux et se tordant les mains, puis elle levait les mains au ciel.

JGR

Mas aquela missionário governava com luzes outras. Maria Mutema veio entrando, e ele esbarrou. Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir ao meio — em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao tresfim. Mas o missionário retomou a fraseação só que com a voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, parecia um touro tigre. E foi de grito:

— 'A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p'ra fora, já, já, essa mulher!'

[...] E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lagrimas e exclamação, berro de corpo que faca estraçalha. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dores de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão a todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido — e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos.

Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia. Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz — do ôco para o ocão — do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessional: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia...Tudo era mentira, ela nem queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava — edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado...Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava.

A estratégia das traduções nesses parágrafos permanece a mesma: marca de linguagem falada na tradução de JJV, marca de língua escrita formal na tradução de ML, isso no oitavo parágrafo. ML destaca graficamente as falas do missionário, assim como o faz todas as vezes em sua tradução para marcar o discurso direto. No décimo primeiro parágrafo notamos que apenas JJV segue o modelo brasileiro quanto à aliteração “*un pardon fort, un pardon de feu*” (“um perdão forte, um perdão de fogo”).

Além disso, ele acrescenta alguns elementos eruditos: *endêver* (antiquado, fazer alguém se irritar, fazê-lo encoleirizar¹⁹⁷), *menteries* (arcaísmo) ou ainda *mauvaisetés* (raro). Esta estratégia o permite equilibrar a linguagem popular e a linguagem erudita.

¹⁹⁷ Ver *Petit Robert*, artigo *endêver*

O que estas longas citações nos mostram — e foram necessárias para isso — é que os tradutores não criam necessariamente onde o autor brasileiro criou ou inventou. Eles o fazem, nos parece, por intuição, onde convém melhor, talvez levando em conta leitores franceses. Nos exemplos anteriores (*endêver/menteries/mauvaisetés*), JJV usa palavras antiquadas ou arcaicas, onde JGR emprega palavras usuais da linguagem cotidiana, enjoar (para *écoeurer*), mentira (para *mensonge*), confirmava o Falso (para *confirmait le faux*). O que foi traduzido à risca por ML.

Recapitulando

JJV	ML
Emprego do <i>passé composé</i>	Emprego do <i>passé simple</i>
Texto oral	Tendência a transformar o texto oral em texto escrito, literário
Equilíbrio entre popular e erudito	Ø
Inovação	Ø

O final da história não traz nenhum novo destaque, até reforça todos os que já apontamos, então apresentamos aqui apenas a tradução de JJV, unicamente pelo prazer de desvendar o desfecho:

JJV

Alors, depuis la chaire, le missionnaire a entonné à pleine voix un Laudamus! et en chantant il faisait signe aux femmes de quitter l'église et d'y laisser les hommes seuls, vu que le dernier prêche de chaque soir était destiné aux hommes faits, comme de juste.

Et le lendemain, dimanche du Seigneur, le village entier était plein d'arcs et guirlandes, banderoles, bruits de fête, un tas de pétards, messe chantée, procession, mais tout le monde pensait qu'à ça. Maria Mutema, provisoirement tenue prisonnière

dans la maison d'école, mangeait pas, elle se calmait pas, tout le temps à genoux, criant son remords, demandant pardon et punition, que tous viennent cracher sur elle, lui donner des coups de bâton. Elle clamait qu'elle méritait tout ça; Entre-temps on avait déterré les os du mari et on raconte que quand on secouait le crâne on entendait la boule de plomb, même que ça tintait. Tout ça le travail de Maria Mutema. Elle est restée encore plus d'une semaine à São João Leão, après que les missionnaires sont repartis. Les autorités sont venues, le commissaire avec des soldats, ils ont emmené la Maria Mutema pour l'accusation et le jury, à la prison d'Arrassuai. Seulement, dans les jours qu'avaient suivi, les gens lui avaient pardonné et sont venus lui porter des paroles de consolation, ils ont prié avec elle. Ils ont amené la Maria-au-Curé et ses enfants pour qu'ils pardonnent aussi. De si grands élans apportaient réconfort et édification. Y en avait même qui, en voyant son humble repentir et sa si grande souffrance, disaient que Maria Mutema devenait une sainte.

Adorariamos verificar se a estratégia dos tradutores é idêntica num fragmento não-linear, no qual a sintaxe é decomposta, os elementos são justapostos, ao bel prazer da memória. Analisaremos então fragmentos textuais da 4ª sequência, composta por um longo parágrafo (cerca de quatro páginas), seguido de dois parágrafos mais curtos (entre doze e quinze linhas cada um).

(Fragmentos do primeiro parágrafo)

JJV (Tradução de 1947)	ML (Tradução de 1995)	JGR (1956)
<p>“Diadorim m'est venu, de mon ignorance et mon amour. Diadorim...je le devinais. Un mauvais rêve? Otálicia, j'y pensais toujours quand je voyais les <u>nymphéas</u> voguer sur le fleuve de verre, et <u>les lys</u>, tous les lys. Mais pour moi, Otálicia, c'était comme si elle était dans le tabernac' du Saint-Sacrement. Nhorinha, des Aroeirinhas, la fille à l'Ana Duzuza. Ah, elle était pas à négliger... Elle a voulu me garder? Dans les eaux les plus claires y a un crapaud qui ronfle. Foutaises! Avec sa générosité, sa franchise, Nhorinha, belle et <u>putain</u>, elle brillait pour moi comme un joyau. Un talisman. La petite Miosotis. Non. Rosa'uarda. Je me suis souvenu d'elle, je voulais tous mes souvenirs avec moi. Les jours qu'ont passé s'en vont à la file vers le sertão. Ils y retournent comme les chevaux: au matin les cavaliers prennent leur ration comme les chevaux. Monsieur se rappelle <u>la chanson de Siriuz?</u>” (p. 225)</p>	<p>“Diadorim m'est venu de mon non-savoir. Diadorim — je le devinais. Je rêvais mal? Et j'ai toujours beaucoup pensé à Otálicia; au point que je voyais les <u>lunes d'eau</u> s'alanguir dans le fleuve lisse comme verre — la rose de Jéricho, tous les lys, les <u>nénuphars</u> — les <u>larmes-de-jeune-fille</u>, les <u>amaryllis dites fleurs-de-l'impératrice</u>, les <u>palmes-de-saint-Joseph</u>. Mais Otálicia c'était pour moi comme si elle se fut tenue dans le Saint Tabernacle. Nhorinha — à Aroeirinhas — fille d'Ana Duzuza. Ah, elle n'était pas à négliger... Elle voulut me sauver? Dans les eaux les plus pures, gîte un crapaud ronchonneur? Que nenni! En plus avec cette grandeur, la candeur: Nhorinha, belle et <u>prostituée</u>. Elle brillait pour moi comme brille la pierre d'itamotinga. Des talismans. La petite Myosotis? Non. Rosa'uarda. Je me la remémorai souvent; je voulais tous mes souvenirs avec moi. Les jours qui sont passés s'en vont vers le sertão en file indienne. Ils reviennent comme les chevaux: les cavaliers dans le petit jour — l'heure à laquelle les chevaux reçoivent leur ration. Vous vous souvenez de <u>la chanson de Siriuz?</u>” (p. 328)</p>	<p>“Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim — eu adivinhava. Sonhei mal? E em Otálicia eu sempre muito pensei: tanto que eu via as <u>baronesas</u> amarasmeando no rio em vidro — jericó, e os lírios todos, os lírios-do-brejo, — <u>copos-de-leite</u>, <u>lágrimas-de-moças</u>, <u>são-josés</u>. Mas, Otálicia, era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo. A Nhorinhá — nas Aroeirinhas — filha de Ana Duzuza? Ah, não era rejeitã... Ela quis me salvar? De dentro das águas mais clareadas, aí tem um sapo roncador. Nonada! A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá, <u>puta</u> e bela. E ela rebrilhava para mim, feito itamotinga. Uns talismãs. A mocinha Miosótis? Não. A Rosa'uarda. Me alembrei dela; todas as minhas lembranças eu queria comigo. Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada — como os cavalos se arraçoam. O <u>senhor se alembra da canção de Siriuz?</u>”</p>

O primeiro tradutor francês, JJV, reduz a flora descrita a *lys* e *nymphéas* que são nenúfares brancos “também chamados de ‘lune

d'eau”. *Nénuphars* e *lune d'eau* são utilizados nas traduções de ML. O fato de traduzir por *nymphéas* (ninfeias) remete a um quadro francês, de Monet, e assim naturaliza a passagem traduzida por JJV. ML traduz literalmente os nomes das flores que não existem em francês, o que confere à passagem um toque poético. Ela certamente seguiu o que JGR escreve a seu tradutor italiano: “Mas, enfim, não creio que esses nomes de plantas e árvores, à guisa de documentação, sejam importantes. Andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago”¹⁹⁸

ML criou assim belas plantas poéticas. JJV as elimina, nem traduzidas nem inventadas. Por outro lado, ML se abstém de traduzir “puta” (*putain*, escolha de JJV) e prefere *prostituée* (prostituta), evitando talvez a vulgaridade de uma linguagem falada. Além disso, cada vez que a linguagem falada deixa transparecer muito o “erro de concordância” próprio ao oral, ML não levará isso em conta, como podemos ver nos exemplos que seguem:

JJV	ML	JGR
“ <i>Riobaldo, Tatarana, viens</i> ” (p. 149)	“ <i>Riobaldo, Tatarana, viens là</i> ” (p. 219)	“ <i>Riobaldo, Tatarana, tu vem</i> ” (p. 200)
“ <i>Maintenant vas-y, toi, vas-y toi-même! Tu veux pas?</i> ” (p. 155)	“ <i>Maintenant vas-y, toi, vas-y, tu te décides?</i> ” (p. 229)	“ <i>Agora, tu mesmo vai lá, vai! Tu não quer?</i> ” (p. 210)
“ <i>T’as bien tout Tatarana? Tes munitions? Tes armes?</i> ” (p. 159)	“ <i>Tu as tout Tatarana? Tes armes, les munitions?</i> ” (p. 234)	“ <i>Tu tem tudo, Tatarana? Munição, as armas?</i> ” (p. 215)
“ <i>On y arrivera.</i> ” (p. 180)	“ <i>Nous allons y venir</i> ” (p. 264)	<i>A gente vamos</i> chegar lá. (p. 243)
“ <i>T’es fou Riobaldo</i> ” (p. 184)	“ <i>Tu es fou, Riobaldo</i> ” (ML)	<i>Tu esta</i> louco, Riobaldo (p. 250)
“ <i>T’es encore capable de te battre, mon gars? Demande Zé Bebelo.</i> ” (p. 238)	“ <i>Tu pourras endurer de te battre, mon garçon? — voulut savoir Zé Bebelo.</i> ” (p. 346)	“ <i>Meu filho, tu aguenta</i> ainda brigar? Zé bebelo quis saber.” (p. 324)

¹⁹⁸ Cf. JGR: *Correspondência*, p. 74.

Uma das características do português do Brasil falada é de usar o pronome pessoal da segunda pessoa do singular (tu) acompanhado de um verbo conjugado na terceira pessoa do singular “tu vem” (para “tu vens”); “tu vai” (para “tu vais”); “tu quer” (para “tu queres”) ou usar “a gente” com um verbo conjugado na primeira pessoa do plural, “a gente vamos” (para “a gente vai”). Essa maneira de falar, mesmo se existente no francês, seria dificilmente recuperada pois o “viens” de “tu viens” e o “vient” de “il vient” são pronunciados da mesma maneira. JJV compensou oralizando sua tradução como já vimos: negação incompleta (*tu veux pas*), contração (*t’as bien tout / t’es fou/ t’es encore capable*). ML não trata essas intervenções como uma linguagem falada, usando a negação completa, sem contração e o *passé simple* (*voulut*).

Sobre a canção à qual Riobaldo (nesse fragmento do primeiro parágrafo), é uma canção de Siriuz, jagunço do bando de Hermógenes, cuja letra e melodia eram estranhas para Riobaldo. Vejamos a letra:

JJV (p. 91)	ML (p. 135-6)	JGR (119-20)
<p>“Urubu, ville d’importance, la plus vieille du sertão, <u>patronn’</u> de mon existence, <u>j’en suis v’nu</u> et <u>r’tourn’</u> <u>plus</u>, non? J’en suis v’nu et r’tourn’ plus, non?</p> <p><u>J’cours</u> les jours dans ces verdures, Mon bœuf écorné feutré: Buriti et eau d’azur Carnauba, sel des prés...</p> <p>Eau qui dort du rio de taille, de tous ces déserts <u>guitare</u>; quand je pars pour la bataille, <u>j’invi</u>t mon cœur et il part...”</p>	<p>“Urubu est une ville haute La plus ancienne du sertão: Ma patronne, ma vie. Je viens de là, n’y retourne pas... Je viens de là: n’y retourne plus?... Je passe les jours dans cette verdure, Mon bœuf sans corne en couverture. Buriti — eau bleue d’azur, Carnaúba — sel de la terre...</p> <p>Paix des eaux sur le large fleuve, Guitare de la solitude. J’appelle mon cœur à la rescousse Lorsque je pars livrer combat...”</p>	<p>Urubú é vila alta, Mais idosa do sertão: Padroeira, minha vida — vim de lá, volto mais não... Vim de lá, volto mais não?... Corro os dias nesses verdes, meu boi mocho baetão: buriti — água azulada, carnaúba — sal do chão... Remanso de rio largo, viola da solidão: quando vou p’ra dar batalha, convido meu coração...</p>

As marcas de oralidade continuam presentes na tradução de JJV: *patronn'* (para *patronne*) / *j'en suis v'nu* (para *j'en suis venu*) / *r'tourn'* (para *retourne*) / *j'cours* (para *je cours*) / *j'invit'* (para *j'invite*). E ainda inverte a sintaxe rejeitando “*guitare*” no final do verso da última estrofe. Essa inversão, muito usada por JGR, lhe permite obter a rima alternada com “*part*”. JJV fez com que todos os seus versos rimassem, mesmo se no texto brasileiro da canção não haja rimas sistematicamente (nem na tradução de ML).

Continuemos a análise da 4ª sequência com um outro fragmento do primeiro parágrafo:

JJV (p. 226)	ML (p. 329)	JGR (p. 308)
<p>“Comment peut-on penser à toute heure aux quatre fins de l’homme quand on est occupé avec toutes ces affaires générales? Tout ce qu’a déjà été est le commencement de ce qui va venir. C’est ce que je pense, tout comme. Le diable dans la rue...”</p>	<p>“Comment pouvoir penser à chaque instant aux plus <u>neuves nouveautés</u>, quand on est sans arrêt occupé à ces affaires générales? Tout ce qui, déjà, a été le commencement de ce qui est à venir, nous sommes à chaque instant à une croisée de chemins. C’est ce que je pense, par analogie. Le démon dans la rue...”</p>	<p>“Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso e assim, na paridade. O demônio na rua...”</p>

Neste exemplo, ML cria uma repetição, *neuves nouveautés*, que dá um caráter mais popular e oral à sua tradução. Ela segue o modelo de JGR ao traduzir por “*démon*” em vez de “diabo”, como faz JJV à imagem da epígrafe. Esse “*diable*” ou “*démon dans la rue au milieu du tourbillon*” dá ritmo ao solilóquio de Riobaldo uma dúzia de vezes, sendo três delas sucessivas, quando do combate mortal entre Hermógenes e Diadorim:

JJV (p. 429-430)	ML (p. 610-611)	JGR (p. 581)
<p>“Le diable dans la rue au milieu du tourbillon... Si Monsieur savait... Diadorim, je voulais le voir, pas le quitter des yeux...J’entendais mes dents claquer de peur... Hermogenes, inhumain, féroce, jusqu’aux poils de la barbe...Diadorim fonce sur lui...Il le trompe par une feinte du corps, il esquive...Puis ils se sont excités, mêlés, escrimés. Soudain...sans plus... Et moi, je voyais ça! Ils tournoyaient, acharnés, une confusion sans nom, avançant, reculant, des moulinets de bras et de jambes, des contorsions de coureurs... Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon...Du sang. Ils taillaient le lard sous la peau humaine, ils <u>débitaient la viande</u> au couteau. J’ai vu la chemise de flanelle, j’ai vu palpiter le dos de l’homme, en chemin vers le sol, comme une carcasse de porc flambée et raclée... Je voulais prier, et je <u>pouvais pas</u>, chancelant. Ce ferraillement, les couteaux rouges, dans la mêlée. Couteau contre couteau, ils se coupaient jusqu’aux bretelles... Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon...”</p>	<p>“Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon...Si vous saviez... Diadorim — je voulais voir — le soutenir de mon regard...<u>J’entendis</u> clairement la peur de mes dents...Hermógenes: ignoble, inhumain — dans l’échevelé de sa barbe... Diadorim <u>se jeta</u> sur lui... Il le provoque d’une feinte de tout le corps, l’esquiva... Et ils <u>se déchainèrent, s’emmêlèrent, se confondirent</u>. Tout à coup... et rien d’autre... Et moi, ce spectacle sous les yeux! Cela <u>tournoya</u>, compact, féroce, dans cette confusion, <u>se contorsionna</u> et <u>mouline</u> des bras et des jambes, projetés dehors dedans, comme lorsque quelqu’un court en se prenant les pieds... Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon...Le sang. <u>Ils débitaient</u> du lard sous des peaux humaines, <u>tailladaient les chairs</u>. <u>Le vis</u> une chemise de flanelle, et <u>je vis</u> le dos de l’homme voltiger, retomber à terre, comme le corps d’un porc flambé et équarri...<u>Je tentai</u> de prier, et impossible, <u>je titubai</u>. Les couteaux, rouges, <u>ferraillèrent, s’enchevêtrèrent</u>. Ils <u>se lacérèrent</u> au couteau. Au couteau jusqu’à leurs bretelles... Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon...”</p>	<p>O diabo na rua, no meio do redemoinho...O senhor soubesse... Diadorim — eu queria ver — segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes...O Hermógenes: desumano, dronho — nos cabelões da barba... Diadorim foi nele...Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou...E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... O diabo na rua, no meio do redemoinho... <u>Sangue. Cortavam toucinho</u> debaixo de couro humano, <u>esfaqueavam carnes</u>. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado...Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável... O diabo na rua, no meio do redemoinho...</p>

O redemoinho (*tourbillon*), na crença popular brasileira, é o elemento natural do diabo, redemoinho no qual giram os dois homens, Hermógenes sendo o diabo para Riobaldo. É essa frase que serve de epígrafe do romance — que ML não traduziu —, pois é nesse combate que Diadorim morre e que sua feminidade é descoberta. O ritmo das duas traduções é ofegante, entrecortado assim como o texto brasileiro, o que corresponde ao medo que Riobaldo sente em relação a Diadorim. Notamos que ML seguiu, algumas vezes, o modelo da tradução de JJV (“*ils débitaient*”), e às vezes não, já que ela emprega “*chairs*” enquanto JJV emprega “*viande*” anunciando assim a metáfora suína. As mesmas observações de tradução mais escrita que oral são feitas a respeito da tradução de ML (*passé simple*) e inversamente para JJV.

Um último fragmento textual da sequência:

JJV (p. 227)	ML (p. 331)	JGR (p. 309)
<p>“De sales petits arbustes. <u>Des vols d’aras qui jacassent. Des perruches qui caquettent.</u> S’il pleuvait là? Quand il y pleut, <u>ça fait pas</u> des marais dans les creux, pas de torrents qui roulent, pas de boue. En un instant toute la pluie s’enfonce dans la terre. La terre durcit vite avec ce manque d’eau. Après février. Grand plateau, grand Plateau...”</p>	<p>“Mes petits arbres rabougris. Il <u>passait de temps à autre des nuées d’aras — des bandes d’aras — bavardes. Les perruches s’annonçaient, jacassantes.</u> Là, il pleuvait? Il pleut — mais sans laisser de mares, sans emporter les torrents, produire de la boue: la pluie entière se résorbe profond dans la terre en une minute, comme s’infilte une petite tache d’huile. Le sol durcissait vite, cette raréfaction d’eau. <u>Passé février. Le plateau, le plateau, le plateau...</u>”</p>	<p>“As arvorezinhas <u>ruim-inhas de minhas.</u> A diversos que passavam abandonados de <u>araras — araral —</u> conversantes. Aviavam vir os periquitos, com o canto-clim; Ali chovia, Chove — e não encharca poça, não rola enxurrada, não produz lama: a chuva inteira se <u>sorvete</u> em minuto terra a fundo, feito um azeitezinho entrador. O chão endurecia cedo, esse rareamento de águas. O fevereiro feito. Chapadão, Chapadão, Chapadão...”</p>

Os tradutores não seguem o modelo brasileiro quanto à criação de linguagem, como a repetição (inhas / araras — araral) ou o emprego do verbo arcaico em português brasileiro “soverte-se”, significando desaparecer, se enterrar¹⁹⁹. Apenas ML repete três vezes, número cabalístico, “*le plateau, le plateau, le plateau...*”. JJV se afasta um pouco do original e traduz em paralelismo sintático, o que poetiza o fragmento: “*des vols d’aras qui jacassent*”, “*des perruches qui caquettent*”.

Quanto a ML, nesta passagem, permanece muito colada ao texto brasileiro numa tradução-decalque. JJV também não traduz “feito um azeitezinho entrador” e repete apenas duas vezes “*grand plateau*”. Seja em fragmentos narrativos lineares ou em fragmentos sintaticamente e tematicamente decompostos, os tradutores seguem as mesmas estratégias de tradução:

Recapitulando

JJV	ML
Emprego do <i>passé composé</i>	Emprego do <i>passé simple</i>
Texto oral	Texto escrito, literário
Equilíbrio entre popular e erudito	+ erudito, muito pouco popular
Tendência à não-tradução	Tendência a colar no texto brasileiro
Tradução mais criativa, exotização	Tradução menos criativa, naturalização

Segundo Arroyo, é preciso ressaltar a predominância do valor metafísico-religioso em *Grande Sertão: Veredas*, valor esse que constitui o complexo formidável e a essência da cultura popular²⁰⁰. A cultura popular é de fato a razão inspiradora da obra erudita que é *Grande Sertão: Veredas*, pois os jagunços têm um profundo sentimento religioso que se mistura com o sincretismo e a superstição.

¹⁹⁹ NLC, p. 187.

²⁰⁰ ARROYO, p. 6.

Sem intenção alguma de enumerar todos os temas relativos às crenças e superstições, presentes no discurso de Riobaldo, analisaremos certos fragmentos textuais onde eles aparecem, no objetivo de mostrar como os tradutores procederam para traduzi-los.

Símbolo da religiosidade do povo do sertão, o escapulário (ou breve) — pequeno objeto com preces escritas, composto por dois pedaços de tecido e unidos por cordões em volta do pescoço — é usado pelos jagunços. Por exemplo, à véspera de um combate, Riobaldo é surpreendido por um jagunço, Feijó:

JJV (p. 148)	ML (p. 217)	JGR (p. 199)
<i>“Prends ce <u>scapulaire</u>, Riobaldo, c’est ma mère nourrice qui l’a cousu. Mais j’en ai deux...”</i>	<i>“Prends ce <u>scapulaire</u>, Riobaldo. C’est ma mère nourrice qui l’a cousu pour moi. Comme j’en porte deux...”</i>	<i>“Toma este <u>breve</u>, Riobaldo. Foi minha mãe-de-criação quem costurou para mim. Mas eu carrego dois...”</i>

Os dois tradutores empregam o termo “*scapulaire*”, que é de fato uma proteção divina, traduzindo essa crença nos “breves”. Os escapulários aparecerem bastante e principalmente como objeto de aposta nos jogos habituais dos jagunços:

JJV (p. 171)	ML (p. 252)	JGR (p. 232)
<i>“Fonfredo avait un <u>bilboquet</u>, je me suis amusé avec. Pour les jeux, c’était qu’à petit tarif, mais les fanatiques jouaient jusqu’aux <u>scapulaires</u> qu’ils avaient au cou, soit dit sans offense.”</i>	<i>“Fonfrêdo avait un <u>bilboquet</u>, et on s’amusait à jouer. Tous ces jeux contre un peu d’argent. Il y en eut, des dégourdis, qui jouèrent, sauf votre respect, jusqu’à leurs <u>scapulaires</u>.”</i>	<i>“O Fonfrêdo tinha um <u>blibloquê</u>, a gente brincava de jogar. Tudo jogado a dinheiro baixo. Os espertos, teve quem pôs a jogo até bentinho de pescoço, sem dizer desrespeito.”</i>

Reminiscência da linguagem infantil dos jagunços, o “blibloquê” é, na verdade, o jogo de bilboquê, traduzido por JJV e ML como “*bilboquet*”, jogo que consiste em colocar uma bola ligada por uma corda ao buraco onde deve ser encaixada. Os tradutores não consideraram a linguagem oral infantil de Riobaldo e corrigiram sua “incorreção”.

Voltando às crenças, vale dizer que o sobrenatural está presente na vida dos jagunços:

JJV (p. 81)	ML (p. 122)	JGR (p. 106)
<p>“J’ai serré les doigts sur le bois du canot. Je pensais pas au <u>Caboclo-d’Água</u>, je pensais pas à l’<u>once d’eau</u>, au danger qu’elle représente, on dit que ces espèces de loutres émergent en bande et vous mangent par petits bouts, elles vous entourent et font chavirer les canots.”</p>	<p>“Je m’agrippai des doigts au rebord de la barque. Je ne pensai pas au <u>Caboclo-d’Água</u>, l’esprit des eaux qui chavirent les embarcations, je ne pensai pas au danger que sont, on le dit, les <u>onças-d’água</u>, ces loutres qui sortent de l’eau, en bandes, et agressent les gens: elles encerclent la barque et font alors exprès de la chavirer.”</p>	<p>“Apertei os dedos no pau da canoa. Não me lembrei do <u>Caboclo-d’Água</u>, não me lembrei do perigo que é a “<u>onça-d’água</u>”, se diz — a ariranha — essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo.”</p>

JJV e ML exotiza seu texto ao conservar “Caboclo-d’Água”, figura fantástica muitas vezes representada por uma criança, baixa, forte, musculosa, com pele cor de cobre e sempre com raiva²⁰¹. ML mantém também “onças d’água”, enquanto JJV as naturaliza, “*once d’eau*”. A estratégia de ML é a tradução explicativa que acompanha os termos brasileiros que ele utiliza: “*Caboclo-d’Água, l’esprit des eaux qui chavirent les embarcations*”. Ao contrário, e outras passagens, ML segue o modelo brasileiro e enumera diversos sinônimos do mesmo fato:

²⁰¹ ARROYO, p. 131.

JJV (p. 58)	ML (p. 90)	JGR (p. 75)
<p>“Un troupeau de bœufs presque entier s’y est enlisé et y a pourri. Après, on pouvait voir sortir la nuit de cette bouillasse comme des langues de feu, des milliers de <u>petites flammes bleues, des feux follets</u>. Les gens qu’étaient pas au courant se débinaient à toutes jambes en les voyant. L’histoire s’est répandue dans tout le pays, elle a sans doute plus voyagé que Monsieur et moi. Les ont raconté que c’était un signe de châtement, que le monde allait finir là, vu qu’autrefois on y avait castré un prêtre parce qu’il voulait pas marier un fils avec sa propre mère! On a même fait des chansons sur les <u>Flammes Bleues de la Fin du Monde</u>. Hein?”</p>	<p>“Là un troupeau presque entier a été englouti, qui a pourri; certaines nuits, ensuite, on a pu voir, s’étirant à la surface, se pourléchant au vent, enrobant tout, un million de <u>petites flammes bleues, des flammeroles, des feux follets</u>. Des gens qui n’étaient pas au courant, quand ils ont vu ils ont perdu la tête, pris leurs jambes à leur cou. Eh bien cette histoire s’est répandue partout, elle a voyagé davantage, sans aucun doute, que vous ou moi, les gens disant que c’était un signe de châtement: que le monde allait finir à cet endroit, parce que, jadis, un prêtre avait été castré dans le coin, à une vingtaine de lieues, pour la raison qu’il n’avait pas consenti à marier un fils avec sa propre mère. Même que, là-dessus, ils ont rimé des chansons: celles du <u>Feu-Bleu-de-la-Fin-du-Monde</u>. Hé, hé?...”</p>	<p>“Lá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites, depois, deu para se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do cafofo, e perseguindo tudo, um milhão de <u>lavareda azul, de jadelãfo, fogo-fá</u>. Gente que não sabia, avistavam, e endoidecer de correr fuga. Pois essa história foi espalhada por toda a parte, viajou mais, se duvidar, do que eu ou o senhor, falavam que era sinal de castigo, que o mundo ia se acabar naquele ponto, causa de, em épocas, terem castrado um padre, ali perto umas vinte léguas, por via do padre não ter consentido de casar um filho com sua própria mãe. A que, até, cantigas rimaram: do <u>Fogo-Azul-do-Fim-do-Mundo</u>. Hê, hê?...”</p>

De fato, “jâdelãfo” e “fogo-fá” são dois sinônimos de “fogo-fátuo”²⁰², assim como “*feux follets*” e “*flammeroles*”, pequena chama devido à exalação de gás espontaneamente combustível²⁰³. É sinal do fim do mundo. ML cria um nome composto,

²⁰² ARROYO, p. 150 ; NLC, p. 93.

²⁰³ Ver *Petit Robert*, artigo *follet* e *flammerole*.

“*Feu-Bleau-de-la-Fin-du-Monde*” à imagem do texto brasileiro, enquanto JJV não apenas não usa sinônimo para “feu follet” como também deixa de criar — graficamente, pelo intermédio de hífen — um nome composto. Ele se mostra assim, muito mais descolado do texto brasileiro que ML.

Os tradutores, com frequência naturalizam seu texto quando se trata de crença em animais tropicais:

JJV (p. 382-383)	ML (p. 547)	JGR (p. 519-520)
<p>“Y avait des endroits où la nuit on empoignait le revolver ou même la carabine et où fallait allumer les feux, vu que du trou dense des ténèbres pouvait venir rôder parmi nous quelque bête féroce, de grandes onces qui feulaient en errant, ou <u>l'engoulevent</u> qu'on entend pas voler passait en <u>ululant</u>, ou soudain, soufflant dru, venant du côté du vent, surgissait quelque tapir mâle.”</p>	<p>“Il y avait des coins où, la nuit, il fallait tout à coup empoigner la crosse du revolver, ou même les carabines; et allumer de très grands feux, parce que, bien au creux de l'obscurité, pouvait venir rôder au milieu de nous quelque animal des plus étranges: des silhouettes de grandes onças, qui feulaient en approchant, ou le <u>grand duc</u> dont on n'entend pas le vol, <u>pareil au hibou</u>; ou brusquement, à l'improviste, avec, porté par le vent, un fort sifflement, quelque tapir mâle: un rat-cheval. Et c'est là que Veraldo, qui était de Mont-Froid, reconnut une plante qui s'appelle, je crois, vernonia, mais que chez lui on appelle cierge, car on peut l'allumer, la fixer sur un arbre, à la naissance d'une branche, et elle brûle lumineuse, claire, telle une torche.”</p>	<p>“Dava lugares, em que, de noite, se estava de repente no cabo do revólver, ou em carabinas, mesmo; e carecia de se acender maiores fogueiras, porque, do cheio ôco do escuro, podia vir cruzar permeio à gente algum bicho estranhão: formas de grandes onças, que rodeando esturravam, ou <u>a mãe-da-lua</u>, de vôo não ouvido, corujante; ou, de supetão, às brutas, com forte assovio, vindo do lado do vento, algum macho d'anta, cavalo-rão. E foi aí que o Veraldo, que era do Serro-Frio, reconheceu uma planta, que se chamasse <u>guia-torto</u>, se certo suponha, mas que se chamava candêia na terra dele, a qual se acendia e prendia em forquilha de qualquer árvore, ela aí ia ardendo lumiosa, clara, feito uma tocha.”</p>

A ave, “mãe-da-lua”, assombra os jagunços, sobretudo durante o crepúsculo; ele não voa, desliza e não canta, mas se lamenta. Os tradutores não levam em conta essas características, pois o “engoulevent” e o “grand-duc” ululam, mesmo se ML não o diga explicitamente. O fato de naturalizar a ave distancia dele as crenças que lhes são atribuídas, entidade fantástica a quem podemos fazer pedidos. Mas JJV vai mais longe ainda, ele antropofagiza no final deste capítulo, fazendo uma não-tradução, não mencionando as plantas, assim como o faz em diversos trechos (notadamente na página 367). Talvez ele tivesse até compartilhado com JGR essa decisão em suas correspondências? Essas não-traduições têm pesadas consequências segundo a análise feita por Walter Costa²⁰⁴ sobre o perfil psicológico do personagem Riobaldo. Segundo Costa, Riobaldo parece se deleitar ao descrever plantas e animais do Sertão e que isto é um traço de personalidade. O fato de não traduzir essas passagens, de acordo com Costa, faz com que Riobaldo: “se torne um guerreiro que ele não é no original. Da mesma maneira, sua psicologia se torna menos sutil, sua visão menos complexa, o que corresponde um pouco menos ao ser ambíguo e contraditório que é Riobaldo”²⁰⁵

As mais fortes superstições são ainda aquelas ligadas ao diabo. Para os jagunços, os sertanejos e, sobretudo para os brasileiros do interior, o nome do diabo não pode ser pronunciado sob o risco de atrai-lo para perto de si. Por este motivo, Riobaldo utiliza vários sinônimos do diabo à fim de não pronunciar seu nome:

²⁰⁴ COSTA, Walter. *Un roman brésilien en français. Questions de traductions à propos de Grande Sertão: Veredas de JGR*. Mémoire non publié. Leuven, 1980, p. 57.

²⁰⁵ Ibid., p. 57.

JJV	ML	JGR
“Par fausse crainte, ils disent pas son nom, ils disent seulement: <u>Le Que-Diga</u> , le <u>Que-j’dis</u> .” (p. 11)	“Par une crainte infondée, ils déparlent, au lieu de son nom — ils disent seulement: le <u>Fume-Bouche</u> .” (p. 22)	“Em falso receio, desfalame no nome dele dizendo só: o <u>Que-Diga</u> .” (p. 10)
“L’Hermogenes, là un pacte...Y voulait être avec <u>Satan</u> ... J’ai bien entendu. Un pacte! On raconte ça, Monsieur sait. Des foutaises! A la minuit, on va se poster à une croisée de chemin et on appelle bien fort le <u>Malin</u> ...et puis on attend.” (sic)	“L’Hermogenes a fait un pacte...Il s’est mis avec le <u>Maudit</u> ...” “C’était plus qu’il m’en fallait pour mes oreilles. Le pacte! Cette chose qu’on raconte — vous êtes au courant. Des bobards. Que la personne se rend à minuit, à une croisée de chemins, et appelle d’une voix forte le <u>Prétendument</u> — et attend.” (sic)	— “...O Hermógenes tem pauta...Ele se quis com o <u>Capiroto</u> ...” “Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz — o Senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meianoite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o <u>Cujo</u> — e espera.” (sic)
“Alors vient une odeur de poix brûlée. Et le <u>Susdit</u> , le <u>Boîteux</u> prend un aspect, une forme! Faut garder son courage. Alors on signe le pacte, avec son propre sang. Le paiement, c’est votre âme. Bien plus tard. Monsieur voit, une superstition idiote? Des clous!...” (p. 39-40)	“ <u>Le Malin</u> à ce moment-là — la personne ne se démonte pas — lâche une odeur de goudron brûlé. Et le <u>Susdit</u> — le <u>Boîteux</u> — se forme, prend une apparence! Il s’agit de garder son courage. Le pacte est signé. Il est signé avec le sang de la personne. Le paiement c’est l’âme. Plus tard, longtemps après. Vous imaginez! La minable superstition! Des sornettes!...” (p. 64-65)	“O <u>crespo</u> — a gente se retêm — então dá um cheiro de breu queimado. E o <u>dito</u> — o <u>Coxo</u> — toma espécie, se forme! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!” (p. 49-50)

A evocação do diabo “Que-Diga”, na tradução de JJV, exotiza o texto e o acréscimo de um outro sinônimo neológico, o “*Que-j’dis*”, martela o ritmo textual, especialmente pelas aliteraões. A estratégia

de ML é a de usar o neologismo “*Fume-Bouche*” cujo efeito de estranheza ambienta a superstição. Na outra passagem, ML ptossegue com seus neologismos, “*le Prétendument*”, igualmente empregado por JGR no romance, enquanto JJV invoca *Satan*, mesmo se ele traduz, desde a primeira página, que não se deve pronunciar seu nome, como acabamos de ver.

O pacto com o diabo, frequentemente evocado por Riobaldo a respeito de Hermógenes, é descrito quando se trata dele mesmo. Riobaldo o interpela expressamente:

JJV (p. 304)	ML (p. 439)	JGR (p. 415)
“ <i>Lucifer! Satanas!</i> ”	“ <i>Lucifer! Satanas!</i> ”	“ <i>Lúcifer! Satanaz!</i> ”

Seu nome é pronunciado, o corpo de Riobaldo congela e ele desaba:

JJV (p. 305)	ML (p. 441)	JGR (p. 416)
“ <i>J’étais étendu par terre, sur les feuilles, inerte, comme un vampire m’avait sucé. Pour finir, c’est la faim seule qui m’a fait lever.</i> ”	“ <i>Je m’abandonnai, gisant mol sur le sol, dans le feuillu, comme si l’énorme chauve-souris de ces lieux m’avait vampirisé. Je ne me relèverai enfin que poussé par la faim.</i> ”	“ <i>Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morcegão caiana me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome.</i> ”

A imagem ambígua do vampiro (morcego/ser fantástico) permite aos tradutores de subentender o pacto de Riobaldo com o diabo, pois a partir disso, sua vida mudará:

JJV	ML	JGR
<p>“Depuis ce moment, j’ai plus jamais rêvé, j’ai plus su. Ce jeu qu’était d’ordinaire si facile, qui auparavant prévoyait mes jours et mes nuits, je l’ai perdu.” (p. 306)</p>	<p>“Sachant que, dorénavant, jamais plus je ne rêverais, que je ne pourrais plus, je perdis content ce jeu facile, qui d’ordinaire anticipait mes jours et mes nuits.” (p. 441)</p>	<p>“Sabendo que, de lá em diante, jamais nunca eu não sonhei mais, nem pudesse; aquele jogo fácil de costume, que de primeiro antecipava meus dias e noites, perdi pago.” (p. 417)</p>
<p>“Et je me suis vu peu à peu envahi par une joie âpre, content de vivre, mais de vivre très vite.” (p. 306)</p>	<p>“Et je m’aperçus que je pénétrais petit à petit dans une joie stricte, content de l’existence, dans une impatience.” (p. 441-442)</p>	<p>“E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente.” (p. 417)</p>
<p>“Mais toi, t’es l’autre homme, tu vas retourner le sertão...T’es terrible comme un crotale blanc...” “Ce nom qu’il me donnait, c’était un vrai nom, il me le baptisait de ce nom. Tous ont entendu et ri. En même temps ils criaient, enthousiastes: <u>“Le Crotale-Blanc! Hé, le Crotale Blanc!...”</u>” (p. 316)</p>	<p>“Mais tu ‘es l’autre homme, tu vas mettre le sertão sans dessus dessous. Tu es terrible, un vrai crotale blanc...” L’appellation qu’il me donnait était un nom, un nouveau nom de baptême, mon nom. Tous l’entendirent, ils éclatèrent de rire. En même temps qu’ils lançaient, enthousiastes: <u>“Le Crotale-Blanc! Hé, le Crotale Blanc!...”</u>” (p. 454-455)</p>	<p>— “Mais, você é o outro homem, você revira o sertão...Tu é terrível, que nem um urutú branco...” “O nome que le me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entousiasmados: — <u>O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!...”</u>” (p. 430)</p>

A metamorfose parece se cumprir — Riobaldo não saberá jamais o que se passou realmente — Riobaldo não sonha mais, é feliz e muda de nome. Os tradutores seguem essas etapas até a mudança de seu nome que eles naturalizam, “*Crotale Blanc*”. ML claramente seguiu o modelo de JJV.

Além do jogo de bilboquê do qual falamos anteriormente e dos jogos de carta, os homens de Riobaldo se divertiam também com um outro jogo popular:

JJV (p. 50)	ML (p. 78)	JGR (p. 63)
<i>“Quand je suis revenu auprès des camarades, ils jouaient au <u>buzo</u>, histoire de passer le temps.”</i>	<i>“J’allai, du coup, rejoindre un groupe de camarades, qui étaient en train de jouer <u>aux palets</u> pour passer le temps.”</i>	<i>“No que vim para um grupo de companheiros, esses estavam jogando <u>buzo</u>, enchendo folga.”</i>

JJV, ao empregar “buzo”, exotiza seu texto, enquanto ML, ao contrário, o naturaliza. Ele traduz “buzo” por “*palets*” (pedra achatada e redonda, pequena placa de forma arredondada com a qual visamos um objetivo num jogo — *pierre plate et ronde, petite plaque de forme arrondie avec laquelle on vise un but dans un jeu*)²⁰⁶. De fato, o jogo do “buzo” é um jogo popular que se joga com sementes de milho, casca de laranja ou botões. A exotização do termo na tradução de JJV dá lugar ao mistério desse jogo enquanto as “*palets*” de ML remetem a um jogo conhecido dos leitores franceses.

Enfim, quanto às passagens sobre a alimentação dos jagunços, fundamentalmente popular, sem extravagância e fácil de preparar, JJV não as traduz:

²⁰⁶ Dicionário *Petit Robert*, artigo *Palet*.

JJV (p. 126)	ML (p. 186)	JGR (p. 168)
<i>“Partout flottait une bonne odeur de cuisine. Rien ne manquait, viande fraîche ou séchée, cassave, sucre, tout...”</i>	<i>“Partout, il y avait des foyers pour faire la cuisine, avec la fumée qui sentait le romarin, la marmite fixée sur un trépied, et la bonne odeur de viande grillée, cuite à la broche, et des patates et des galettes de manioc, toujours chaudes sous la cendre. De la farine et de la cassonade: en quantité. Les grandes pièces de viande séchées au soleil, et qui ne risquaient pas de manquer, car souvent certains portaient en chasse et revenaient menant une bête, qu’ils répartissaient. Beaucoup ajoutaient un doigt d’eau-de-vie au coulis qui gouttait dans la louche, je n’avais jamais vu lier le coulis de cette façon. Les usances!”</i>	<i>“Por tudo, eram fogueiras de se cozinhar, fumaça de alecrim, panela em gancho de mariquita, e cheiro bom de carne no espeto, torrada se assando, e batatas e mandiocas, sempre quentes no soborralho. A farinha e rapadura: quantidades. As mantas de carne-ceará. Ao tanto que a carne-de-sol não faltasse, mesmo amiúde ainda saíam alguns e retornavam tocando uma rês, que repartiam. Muitos misturavam a jacuba pingando no coité um dedo de aguardente, eu nunca tinha avistado ninguém provar jacuba assim feita. Os usares!”</i>

JJV segue, desta forma, as recomendações de JGR que preconiza que elas não sejam traduzidas. ML não traduz nenhum prato brasileiro e sugere somente a mandioca nas “*cassaves*” (pão feito com mandioca). ML segue o modelo brasileiro, mas a tendência é de naturalizar, o que ela faz com “*coulis*” para “*jacuba*”, tipo de farinha de mandioca misturada com mel e cachaça neste caso²⁰⁷. E JJV continua engolindo antropofagicamente os alimentos brasileiros:

²⁰⁷ ARROYO, p. 124

JJV (p. 126)	ML (p. 186)	JGR (p. 168)
<i>“Fafafa faisait griller un quartier de viande saignante, directement sur la braise, ça m’a pas plus; j’aspirais à des petits plats bien mitonnés.”</i>	<i>“Fallait voir, comment Fafafa creusait un trou dans le sol en carré, le remplissait de grosses braises, et faisait cuire, à peine, à même ces braises, une pièce entière de viande dégoulinante de sang, il la retournait lentement en se fiant uniquement au chuintement, avec la pointe de son coutelas.”</i>	<i>“A ver, como o Fafafa abria uma cova quadrada no chão, juntava ali brasas grandes, direto no brasal mal-assasse pedaço de carne escorendo sangue, pouco a pouco revirava com a ponta do facão, só pelo chiar. Disso, definitivo não gostei. A saudade minha maior era de uma comidinha guisada: um frango com quiabo e abóbora-d’água e caldo, um refogado de carurú, com ofa de angú.”</i>

Se ML continua sua estratégia de naturalização de seu texto ao empregar vegetais das Antilhas (“gombos”) e neologizando “carourou”, JJV propõe a não-tradução como estratégia tradutória. Mas a estratégia não é homogênea nos outros fragmentos textuais, ele traduz os pratos brasileiros (p. 87-88): *“J’ai surtout goûté la viande hachée avec des grains de blé, d’autres ragoûts, une bonne farce dans des courgettes ou des feuilles de vigne, et cette façon de confire le gombo dans le vinaigre... Une cuisine de première.”*

É preciso dizer que são pratos árabes facilmente reconhecíveis e talvez seja a razão que incentivou JJV a traduzir os pratos assim.

Recapitulando

JJV	ML
Tendência a não usar linguagem infantil	Tendência a não usar linguagem infantil
Tendência a equilibrar naturalização e exotização (animais)	Tendência à tradução explicativa ou naturalização (animais)
Tendência à não-tradução (plantas, animais, alimentação)	Ø

As traduções francesas de *Grande Sertão: Veredas* não são o que Haroldo de Campos chama de traduções “transcriativas”. A audácia criativa dos tradutores é freiada pelos limites impostos pela língua francesa e é o que analisaremos nos textos “extremos” que nomeamos de “traduções-termômetro”.

As traduções-termômetro

Trata-se neste capítulo de estudar o que chamamos de textos-termômetro, ou seja, textos sensíveis às estratégias de apresentação e de tradução que descrevemos nos capítulos 3 e 4, textos que permitiriam justamente apreciar as variações estratégicas. A análise desses textos-termômetros poderá servir de teste, avaliação das características gerais ou das tendências gerais, dos romances brasileiros traduzidos em francês. Eles representam de algum modo uma verificação dos parâmetros descritos em nossas análises. Para isso, tomemos casos “extremos”, seja textos muito específicos, os *best-sellers*, a literatura popular e a literatura “nacionalista”.

Este capítulo busca sistematizar e operar uma síntese das práticas tradutórias, quer sejam editoriais, comerciais ou oriundas de estratégias dos tradutores com relação aos romances brasileiros traduzidos em francês.

4.1 Literatura popular e *best-sellers*: invisibilidade da tradução

O interesse pelo *best-seller* em tradução manifestou-se na análise do *corpus* dos romances brasileiros traduzidos em francês. Com efeito, verificamos que Jorge Amado era o escritor mais traduzido e que suas obras eram as mais reeditadas, perfazendo um terço da totalidade das traduções e reedições em francês. Tal predileção pelos romances de Amado levou-nos a estudar o fenômeno do *best-seller* em tradução e, sobretudo, a literatura popular.

Segundo Heloísa Barbosa, a literatura popular é identificável graças aos temas sociopolíticos, personagens e tramas bizarros e intrigantes, e, muitas vezes pelo humor²⁰⁸. Barbosa acrescenta que

²⁰⁸ Tese, p. 91-92.

é porque as obras de Jorge Amado, em todo caso as mais recentes, moldam-se perfeitamente à literatura popular que é o autor brasileiro mais traduzido em inglês, retraduzido, reimpresso, frequentemente, aliás, em edição de bolso. Acontece que Jorge Amado é também o escritor brasileiro mais traduzido, retraduzido e reeditado em francês. Essa constatação nos levou a indagar se Amado chegou ou não na França via sua popularidade nos Estados Unidos.

Após examinar os quadros que Barbosa apresenta em sua tese a respeito das traduções de Jorge Amado em inglês, praticamente todas as publicações em língua inglesa foram feitas nos Estados Unidos, estabelecemos o quadro abaixo:

data de Tradução na França /título francês	data de publicação no Brasil/ data de tradução nos EUA)
1938 (reed. 1981) <i>Bahia de tous les Saints</i> Michel Berveiller e Pierre Hourcade	(1935 BR / 1984 EU)
1946 <i>Terre violente</i> , Claude Plessis	(1942 BR / 1945 EU)
1949 <i>Le chevalier de l'espérance - Vie de Luís</i> Carlos Prestes, Julia e Georges Soria	(1942 (1942 BR)
1949 (reed. 1982) <i>Mar morto</i> , Noël - A. François	1936 BR / 1984 EU)
1951 <i>La terre aux fruits d'or</i> , Violante do Canto	(1944 BR)
1951 (reed. 1981, 1998) <i>Les chemins de la faim</i> , Violante do Canto	(1946 BR)
1952 (reed. 1984) <i>Capitaines des sables</i> , Vanina	(1937 (1937 BR / 1988 EU)
1955 (reed. 1984) <i>Cacao</i> , Jean Orecchioni	(1933 BR)
1959 <i>Gabriela, fille du Brésil</i> , Violante do Canto e Maurice Roche	(1958 BR / 1962 EU)
1970 (reed. 1998) <i>Les pâtres de la nuit</i> , Conrad Detrez	(1964 BR / 1967 EU)
1971 (retraduction), (reed. 1984, 1997) <i>Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia</i> , Georges Boisvert	(1958 BR)
(1961)1971 <i>Les deux morts de Quinquin-La-Flotte</i> , Georges Boisvert	(1961 BR / 1965 EU)

(Continua)

data de Tradução na França /título francês	data de publicação no Brasil/ data de tradução nos EUA)
1972 (reed. 1984) <i>Dona Flor et ses deux maris</i> , Georgette Tavares Bastos	(1966 BR / 1969 EU)
* 1974 (reed. 1991) <i>Tereza Batista</i> , Alice Raillard	(1972 BR / 1974 EU)
1976 (reed. 1984) <i>La boutique aux miracles</i> , Alice Raillard	(1969 BR / 1971 EU)
1978 (reed. 1991) <i>Le vieux marin</i> , Alice Raillard	(1961 BR / 1964 EU)
* 1979 <i>Tieta d' Agreste</i> , Alice Raillard	(1977 BR / 1979 EU)
1980 (reed. 1991) <i>La bataille du petit trianon</i> , Alice Raillard	(1979 BR / 1985 EU)
1983 <i>Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour</i> Alice Raillard	(1976 BR / 1982 EU)
(1933) 1983 (reed. 1991,1993) <i>Suor</i> , Alice Raillard	(1934 BR)
1984 <i>Les souterrains de la liberté</i> , Isabel Meyrelles	(1980 BR)
1985 (retraduction) (reed. 1991,1994, 1998) <i>Les terres du bout du monde</i> , Isabel Meyrelles	
1985 <i>Tocaia Grande: La face cachée</i> , Jean Orecchioni	(1984 BR / 1988 EU)
1986 (retraduction) (reed. 1995, 1998) <i>La terre aux fruits d'or</i> , Isabel Meyrelles	
1986 <i>L'enfant du cacao</i> , Alice Raillard	(1981 (1981 BR)
1988 <i>Le bateau négrier - La vie d'un poète</i> , Isabel Meyrelles	(1941 (1941 BR)
1989 <i>L'invitation à Bahia</i> , Isabel Meyrelles	(1945 BR)
1989 <i>Yansan des orages: une histoire de sorcellerie</i> , Jean Orecchioni	(1988 BR)
1990, <i>Le pays du Carnaval</i> , Alice Raillard	(1931 BR)
(1991) <i>La découverte de l'Amérique par les Turcs</i> , Jean Orecchioni	(1991 BR)

Após um cotejo das traduções francesas com as norte-americanas, observamos que:

- Quinze romances de Amado foram traduzidos em inglês até 1994 (data da tese de Barbosa);
- Vinte e sete romances de Amado foram traduzidos em francês durante o mesmo período (após essa data, não houve novas traduções, apenas reedições).

A França publicou quase o dobro de romances de Amado do que os Estados Unidos. Aliás, Amado foi primeiro traduzido em francês em 1938 (*Jubiabá*). Será traduzido apenas sete anos mais tarde nos EUA, em 1945 (*Terras do sem fim*). Vale observar ainda que:

- dos quinze mesmos romances publicados nos EUA e na França, sete romances foram primeiramente publicados nos EUA contra seis romances publicados antes na França (datas sublinhadas no quadro acima);
- dois romances foram publicados ao mesmo tempo na França e nos EUA (*Tereza Batista* em 1974 e *Tieta* em 1979, precedidos por um asterisco no quadro).

A partir dessas observações, podemos afirmar que Jorge Amado não foi traduzido na França via EUA, mas antes o contrário, uma vez que Amado foi bem mais traduzido na França do que nos EUA. É preciso notar que Jorge Amado mantinha uma relação especial com a França, já que morou naquele país como exilado político entre 1949 e 1965²⁰⁹; o exílio deveu-se a suas atividades como militante do partido comunista de 1945 a 1955, Jorge Amado escreveu romances regionalistas, sempre ligados à terra, à Bahia. Segundo Coutinho, o clima urbano no qual Amado insere *País do Carnaval* (1932), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937),

²⁰⁹ Amado foi expulso em 1949 do Brasil e seu exílio durou quinze anos, até 1965. Cf. In: *Conversation avec Alice Raillard*, p. 240.

Gabriela, cravo e canela (1960) e *Os velhos marinheiros* (1961) seria absorvido pela paisagem rural²¹⁰ em *Cacau* (1933), *Terras do sem fim* (1942) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Quer seja nas sagas do ciclo do cacau ou nos aspectos característicos da cidade de Salvador (capital do Estado da Bahia) — seu proletariado, as crianças abandonadas, a presença do negro — Amado mostra sem cessar sua preocupação social. Encena o povo brasileiro da Bahia. Numa entrevista publicada no número especial do *Magazine Littéraire* em 1982 dedicado aos escritores brasileiros, Amado disse, ao se referir à literatura brasileira, “*notre littérature a pour héros fondamental le peuple brésilien lutter*”²¹¹ (nossa literatura tem como herói o povo brasileiro). Ele acrescenta que os brasileiros não são iguais a ninguém e que são o resultado do amor maior das raças que se encontraram e se misturaram, criando um povo mestiço, uma cultura mestiça, capaz de resistir a qualquer coisa, de continuar vivendo e lutando.

O povo é, portanto, importante personagem de seus romances, e o amor, a morte e a aventura são temas recorrentes em suas obras.

4.1.1 Sistematização de um modelo: edições, tradutores e quarta capa

Dos vinte e sete romances de Jorge Amado traduzidos na França, quatorze são publicados na Editora Stock, de 1970 a 1992, na coleção “Nouveau Cabinet Cosmopolite”. Se compararmos a literatura popular de Amado com as obras de caráter urbano ou regional que analisamos nos dois capítulos precedentes, estas últimas são clássicos da literatura brasileira, todas canonizadas pela academia no Brasil, enquanto as obras de Amado são mais exóticas, estereotipadas e sãoetiquetadas, por essa mesma academia

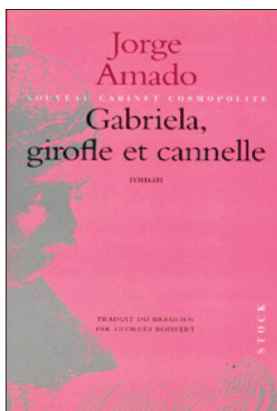
²¹⁰ COUTINHO. In: *A literatura no Brasil*, p. 271.

²¹¹ *Magazine Littéraire*, 1982, p. 15.

de *best-sellers*. Um artigo do *Nouvel Observateur*²¹² sobre Jorge Amado, publicado durante o salão do livro de Paris consagrado aos escritores brasileiros, era intitulado *Pas prophète en son pays*. O título é revelador da situação de Jorge Amado em seu país, onde é acusado pelos os críticos brasileiros, segundo o texto, “*d’être devenu un auteur de best-sellers*” (de ter se tornado um autor de *best-sellers*). O autor do artigo acrescenta que: “*on a écrit sur son œuvre bien des thèses de doctorat de par le monde, mais paradoxalement fort peu au Brésil*” (foram escritas muitas teses de doutorado mundo afora, mas paradoxalmente muito pouco no Brasil).

Isso mostra até que ponto a academia, e aqui nos referimos não apenas à academia universitária, mas à Academia Brasileira de Letras da qual é membro Jorge Amado, exerce seu poder colonizador fora, justamente, da Academia. Porém, Jorge Amado sendo um autor internacionalmente conhecido, os editores publicam em tradução tudo o que ele escreve. Suas obras são aliás, como dizíamos, principalmente publicadas na Stock desde 1978 e pelos mesmos tradutores. As edições Stock inseriram as traduções dos romances de Jorge Amado na coleção “Nouveau Cabinet Cosmopolite” que reúne inúmeros escritores estrangeiros traduzidos de diversas línguas. Os romances dessa coleção apresentam-se como traduções desde a capa, todas idênticas com fundo na cor rosa: por exemplo, na capa da tradução de *Gabriela*, encontramos a menção

²¹² *Nouvel Observateur*, n.1741, mars 1998.



“Traduit du Brésilien Par Georges Boisvert”
(Traduzido do Brasileiro por Georges Boisvert)

A marcação (*marquage*), segundo o termo de Bourdieu, fica claramente identificada, o livro apresenta-se como traduzido do *brésilien* e não do *portugais* ou do *portugais* (*Brésil*), como vimos no caso das obras canônicas. Todavia, trata-se de uma iniciativa dos tradutores de *Bahia de tous les Saints* (1938) e das edições Gallimard. As edições Nagel, nos anos 1950, manterão a menção “*traduit du brésilien*” em sua coleção “*Les grands Romans Etrangers*”. Quanto às edições Gallimard que haviam instaurado a expressão (“*traduit du brésilien*”), publicam traduções de Amado em coleção de bolso (Folio) — oito traduções no total — com a menção “*traduit du portugais*”, não na capa, mas sim na folha de rosto. Essa reviravolta é paradoxal no caso das traduções dos romances de Amado, uma vez que praticamente todas as editoras optaram pelo “*traduit du brésilien*”.

Nossa hipótese é de que se tratam de editoras que decidem em última análise os qualificativos culturais e linguísticos que seguem a menção “*traduit de...*”. Vejamos o caso do tradutor Jean Orecchioni, que traduziu quatro romances de Amado, um pela Nagel e três pela Stock. Todos exibem a menção “*traduit du brésilien*”. Contudo, o mesmo tradutor traduziu um romance do autor brasileiro de

best-sellers Paulo Coelho, *Sur le bord de la rivière Piedra, je me suis assise et j'ai pleuré*, pela Flammarion, na coleção de bolso, com a menção “*traduit du portugais*” (*Brésil*). Tal exemplo nos mostra aqui pelo menos que a escolha provém do editor e não do tradutor. Outros tradutores impõem seu ponto de vista.

Sabemos que Jacques Thiériot, que traduziu entre outros *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que é tradutor profissional, e que foi, ademais, Diretor do Collège International des Traducteurs Littéraires d'Arles, assume-se enquanto tradutor “*du brésilien*”²¹³. Orecchioni, de quem falamos acima, não assume essa posição de ‘defesa da língua brasileira’. No que concerne às traduções dos romances de Amado, com exceção de tradutores pontuais (Berveiller e Hourcade, François, Vanina, Soria, Plessis, Boisvert, Destrez e Bastos), voltam os mesmos tradutores:

- Jean Orecchioni, quatro traduções — 1955/85/89/92
- Isabel Meyrelles, cinco traduções — 1984/85/86/88/89
- Alice Raillard, dez traduções — 1974/76/78/79/80/83(2)/86/90/91

Alice Raillard é, digamos “a” tradutora de Jorge Amado. Torna-se por essa razão uma amiga do escritor e de sua esposa, como explica em seu livro: *Jorge Amado, Conversations avec Alice Raillard*²¹⁴. Observamos que, para o autor de *best-sellers* que é Jorge Amado, cada editora tem seus tradutores designados: Raillard na Stock, Meyrelles na Gallimard e Messidor e, Orecchioni também na Stock. Trata-se do mesmo caso para os romances de Paulo

²¹³ THIÉRIOT, Jacques. “Transplanter une forêt: Problèmes de traduction des œuvres d'écrivains brésiliens”. In: *Portugal, Brésil, France: histoire et culture* (1988) Actes du Colloque de Paris 1987. Paris: Fondation Calouste Gulbékian, 1987, p. 321.

²¹⁴ RAILLARD, Alice. [1990]. *Jorge Amado, Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard. As citações terão a abreviação de *Conversations*.

Coelho publicados por Anne Carrière. Não se trata, pois, de uma característica das traduções de *best-sellers*, pois observamos que:

- Lima Barreto foi unicamente traduzido por Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas, e apenas pela Harmattan;
- Machado de Assis, a partir dos anos 1980, não foi unicamente traduzido Bruyas e Quint, mas também por Duprat. Em contrapartida, desde essa época, foi sempre traduzido pelas edições Métailié;
- A partir de 1986, os romances de Rubem Fonseca são traduzidos apenas por Philippe Billé, que traduz aliás unicamente Fonseca e apenas pela Grasset.
- Oswaldo França é unicamente traduzido por Jean-Jacques Thiériot, e apenas na Actes Sud;
- Maryvonne Lapouge é única tradutora (uma vez a ‘quatro mãos’) de Osman Lins. Os editores, todavia, variam: Actes Sud, Denoël et Gallimard.

Quanto aos demais romances brasileiros traduzidos em francês, não ocorre uma sistemática na escolha dos tradutores ou das editoras até os anos 1970. E, malgrado algumas exceções, tais como Lima Barreto, Oswaldo França e, desde 1986, Rubem Fonseca, a publicação de *best-sellers* parece mais sistematicamente ligada a uma única editora e a um tradutor específico.

As retraduições de romance de Jorge Amado, ou seja, *La terre aux fruits d'or*, *Terre violente* ou ainda *Gabriela, fille du Brésil*²¹⁵, tem como *press release*, um resumo do romance, o que não havia nos *press releases* dos romances de formação analisados anteriormente. Em *Gabriela, girofle et cannelle*, o resumo do romance é seguido de duas frases que situam Amado na cena internacional: “*Né en 1912, Jorge Amado est le grand maître de la littérature brésilienne contemporaine.*

²¹⁵ São xerox da *Grande Bibliothèque de France*.

Mondialement reconnue, son œuvre est traduite en une cinquantaine de langues et publiée en France, pour la majeure partie, aux Editions Stock.”

O enfoque fica por conta do número de línguas nos quais os romances são traduzidos, como em Paulo Coelho na tradução do *Alquimista* que, além do resumo, a quarta capa diz que se trata de “*un auteur très connu en Amérique Latine*” (um autor bastante conhecido na América latina) et un “*best-seller dans le monde entier*” (um best-seller no mundo inteiro).

A quarta capa dos *best-sellers* limitam-se a apresentar um resumo da obra e de acrescentar aí, por vezes, que o livro é traduzido em várias línguas. Isso não acontecia no texto da quarta capa das obras analisadas aqui até o momento, todas canônicas e apresentandas o mais das vezes por excertos de um artigo na imprensa escrita, por escritores célebres ou por acadêmicos. O mesmo raciocínio é válido para os prefácios desses romances canônicos no sistema literário brasileiro. Uma certa sistematização do modelo é, pois, como se vê, aplicada na publicação dos *best-sellers*.

4.1.2 *Best-sellers* e o substrato cultural

Se, como descrevemos as obras de Machado de Assis, Alencar, Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa são geralmente acompanhadas de prefácios de autoria de um acadêmico ou de um escritor conhecido no sistema literário brasileiros ou francês, a literatura popular de Amado, ou os *best-sellers* esotéricos de Coelho, não trazem nenhum discurso de acompanhamento, sem prefácio, nem introdução, tampouco nota de tradutores. A função desse discurso de acompanhamento nas obras canônicas parece se explicar pelo tipo de leitores aos quais essas traduções se dirigem. O preâmbulo da tradução de *Macounaïma* escrito por Pierre Rivas é explícito a esse respeito: “*La bibliographie et les références sont essentiellement françaises, eu égard au public visé: étudiants de littérature comparée, jeunes lusitanistes, et, au-delà, nous l’espérons, lecteurs ouverts à la modernité latino-américaine.*”

As obras canônicas no sistema brasileiro são, portanto, reservadas a um público restrito, uma “elite intelectual”, como já mencionamos. Os leitores de literatura popular e de *best-sellers* — as obras de Amado possuem essas duas características — não têm o privilégio da apresentação do escritor ou do tradutor. Apenas Paulo Coelho apresenta seus textos num tom evangelizador: Que o pranto de *Pilar* na margem do rio Piedra nos conduza pelo *caminho* dessa *comunhão*, afirma na nota do autor inserida na obra *Sur le bord de la rivière Piedra*. Lembremos que a particularidade dos romances regionalistas e indianistas era a presença recorrentes das notas de rodapé, ainda que às vezes parcialmente traduzidas em francês — e de glossários para o vocabulário Tupi, os africanismos e as expressões idiomáticas. As obras traduzidas de Jorge Amado e de Paulo Coelho não tratam o metatexto do mesmo modo. Primeiramente, o sucesso comercial de Coelho — mais de vinte sete milhões de exemplares vendidos em mais de cem países²¹⁶ — confere a ele o título de autor de *best-sellers*, ultrapassando Amado desde que ele começou a publicar livros (1990) e que começou a ser traduzido em francês (1994). As traduções da obra de Paulo Coelho não ficam sobrecarregadas por nenhum metatexto uma vez que o típico do *best-seller* por excelência é ser acessível a um público tão vasto e heterogêneo quanto possível, socialmente, intelectualmente, culturalmente, profissionalmente, independentemente da idade, sexo etc., e que as notas e glossários poderiam perturbar.... No que concerne, aliás, à utilização do glossário, os romances de Coelho não os apresentam, uma vez que, por serem de conotação principalmente esotérica, verdadeiro fenômeno de sociedade a crer no sucesso internacional que alcança, sua linguagem é simples e não remetem à cultura brasileira, mas antes remetem à qualquer cultura, os temas recorrentes sendo o amor, a morte, a religião, o dom de si mesmo.

²¹⁶ Cf. Website de Paulo Coelho: <http://www.paulocoelho.com.br>

A literatura popular de Jorge Amado é, todavia, especificamente brasileira e é ambientada sobretudo na Bahia, uma região na qual as tradições afro-brasileiras são mais enraizadas. Contudo, apesar da linguagem típica da cozinha baiana, das frutas locais ou das expressões específicas da cultura afro-brasileira, Jorge Amado é compreendido por todos os brasileiros e não sente a necessidade de utilizar notas ou glossários como o faz Alencar ou Euclides da Cunha, uma vez que a cultura baiana é conhecida e divulgada hoje em dia em todo o Brasil. Os tradutores recorrem à raras notas — não mais de duas ou três por romance — para explicar vocábulos como *Sertão*, *Mil réis* ou encare *caboclo* (mestiço de índio e branco). Todavia, algumas obras traduzidas do escritor baiano utilizam glossários: Plessis apresenta um glossário em 1946 na tradução de *Terre Violente* (cerca de quinze palavras sobre a moeda local (*conto*, *réis*), os nomes dos habitantes (*carioca*, habitante do Rio de Janeiro) ou ainda verbetes sobre personagens tradicionais do folclore brasileiro (*boi-tata*, “*bœuf mythique*” / *caapora*, “*lutin, gnome*”). Isabel Meyrelles, que retraduziu esse romance com o título *Les terres du bout du monde*, quase cinquenta anos depois, em 1994, não utiliza glossário.



Emprega inúmeros termos brasileiros no texto traduzido, sem explicações, nem tradução explicativa, nem aposição, assim como podemos constatar na seguinte passagem: “*un vrai pigeon, celui-là, il n’entendait rien au poker et il y avait laissé tout ce qu’il possédait, y compris sa bague. Aussi, cette nuit-là, une semaine auparavant, João avait ratissé la table; au seul colonel Juvencio il avait gagné un conto cinq cents.*”

O contexto sugere que se trata de dinheiro. Ela só recorrerá por duas vezes às notas de rodapé na sua tradução, para os termos *caboclo* e *jagunço*.

Para a tradução de *Gabriela*, as estratégias são invertidas: o primeiro tradutor não usa glossário em 1959, enquanto o segundo tradutor utiliza em 1971, repertoriando cerca de cinquenta palavras, sobretudo relativas às tradições culinárias da Bahia (*abará* / *acarajé* (beignets) / *dendê* (huile de palme)) e aos diferentes deuses iorubás [Ogun (“*dieu de la guerre*”) / Oxalá (“*divinité suprême*”) / Yemanjá (“*déesse de la mer*”). O metatexto, inexistentes no *Best-sellers* cujo substrato cultural brasileiro é ausente, caso dos romances de Paulo Coelho, ainda está presente nos romances traduzidos de Amado, já que neles a cultura afro-brasileira surge como ambientação.

4.1.3 O *best-seller* em tradução ou o efeito de transparência

Venuti, que consagra um capítulo inteiro ao *best-seller* na obra *Escândalos da Tradução*²¹⁷, afirma que, para publicar um *best-seller*, a atenção dos editores com relação aos textos estrangeiros volta-se para aqueles que gozam de sucesso comercial na sua cultura de origem, esperando assim renovar e perpetuar *performances* semelhantes. Venuti acrescenta: “*Translation is thus squeezed in a double bind,*

²¹⁷ VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução Pelegrin et alii, 2002, p. 235-297.

both commercial and cultural". O *best-seller* beneficia, de fato, de uma grande difusão, de uma publicação de grande tiragem que atinja o maior leque de leitores possível, tanto em tipos quanto em número de leitores. Por essa razão, afirma Venuti: "*The appeal of translations to a mass readership invites the cultural elite to dismiss them as 'popular' or 'middlebrow'*". Esse julgamento de valor provoca, em nossa opinião, nos programas escolares e universitários, uma exclusão da literatura dita "popular" ou um "*Ce jugement de valeur provoque, selon nous, dans la réalité des programmes scolaires et universitaires, une exclusion de la littérature dite 'populaire'*" ou uma redução desta nas linhas de pesquisa, sobretudo nos níveis universitários avançados, como a pós-graduação.

A abordagem do editor é sobretudo comercial e até imperialista, segundo Venuti, no sentido em que, especifica, aquilo que esperamos que a tradução cumpra é reforçar os valores literários, morais, religiosos, políticos do leitor: "*A bestselling translation tends to reveal much more about the domestic culture for which it was produced than the foreign culture which is taken to represent*".²¹⁸

Para Venuti, as traduções confirmam a regra enunciada por Pierre Nora sobre o "*best-seller inattendu, soit la transgression, l'échappée hors de l'espace sociologique naturel du livre, son explosion touchant des publics pour lesquels il n'était pas fait*". O público sendo diverso, o *best-seller* traduzido instala estratégias discursivas que, ainda segundo Venuti, facilitarão o alcance de uma massa importante de leitores. O sucesso do *best-seller* dependerá, acrescenta, da identificação do leitor com os personagens, evoluído numa problemática social contemporânea. O texto traduzido deve portanto criar um mundo que o leitor reconhece. Outros critérios de sucesso do *best-seller*, tais como a simplicidade da linguagem, as imagens estereotipadas, a identificação clara das personagens, permitem

²¹⁸ Op. cit., p. 125.

ao leitor de ter acesso facilmente ao mundo imaginário do texto, uma vez que os valores que os personagens representam e divulgam são para eles evidentes e familiares. Casanova acrescenta²¹⁹ a isso a importância do público visado, um “público internacional”. Segundo ela, os editores americanos têm buscado o segredo do novo *best-seller* internacional, quais sejam “*normas estéticas do século XIX*” e uma “*visão do mundo eminentemente ocidental*”²²⁰. Eis, segundo Casanova, os critérios comerciais mais divulgados.

Para atingir esse “público internacional”, o *best-seller* traduzido, desprovido de suas referências originais, será interpretado e avaliado de modo diferente do que era no seu estado original. E para atingir um público tão heterogêneo, Venuti determina que: “*the treatment offered by a bestselling translation must be intelligible within the different, potentially conflicting codes and ideologies that characterize the audience*”²²¹.

Venuti parte efetivamente da sensação de “prazer” que produz a identificação dos leitores com os personagens e às situações narrativas. Para dar esse “prazer”, certifica: “*the narrative must be immediately comprehensible, and so the language must fix precise meanings in simple, continuous syntax and most familiar lexicon*”²²². É essa simplicidade de linguagem sintaxe, vocabulário, que leva Venuti a falar de “*fluent translations*” nas quais é percebido o efeito de transparência com relação ao original. Para obter tais traduções, continua Venuti, os tradutores utilizam estratégias apropriadas: “*linear syntax, univocal meaning, current usage, lexical consistency*”²²³. Os tradutores evitam, ainda segundo Venuti, as construções não-

²¹⁹ CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras, Tradução Marina Appenzeller, 2002, p.156.*

²²⁰ Ibid., p. 156.

²²¹ VENUTI, *The Scandals of Translation*, p. 125.

²²² Ibid., p. 126.

²²³ Ibid.

idiomáticas, a polissemia, os arcaísmos, o jargão, ou toda palavra, enquanto palavra, que atrairia a atenção do leitor. Essas traduções em “linguagem coloquial” privilegiam, pois, a familiaridade, ou seja, uma linguagem tão reconhecível, nos explica Venuti, que se torna, nesse processo, *invisível*²²⁴. A naturalização dessas traduções — que Venuti chama de “domesticação” — é considerável, ao ponto de neutralizar, em nosso ponto de vista, a cultura estrangeira, de torná-la, na expressão de Venuti, *invisível*.

Para aprofundar as observações, fazemos alguns questionamentos que orientarão a análise dos *best-sellers*:

- Em que aspecto os textos são naturalizados?
- Quais são os registros de língua? A linguagem é familiar? Informal?
- Qual é a identificação possível com os leitores franceses? Em que se reconhecem os leitores?
- O texto brasileiro inscreve-se por meio dos códigos e ideologias franceses?
- Existe uma ideologia específica que passa por meio das traduções?
- Existem passagens não-traduzidas? Quais?
- Em que os tradutores reforçam os valores dominantes da cultura francesa?
- A tradução é tão transparente a ponto de provocar o efeito de não ser uma tradução?

Já nos referimos à preocupação social que caracteriza a obra de Jorge Amado a ponto de incorporar o povo brasileiro como um personagem e a sua linguagem como língua literária. Ele criou tipologias de personagens como o marido traído (*Dona Flor e seus dois maridos*), a carola, a prostituta (Tieta), o mulato (Gabriela), personagens que evoluem entre o amor, o ódio, a inveja, o estado

²²⁴ Ibid., p. 127.

civil, as relações extraconjugais, a religião e, desde *Gabriela* (1958) tudo isso num tom humorístico. O próprio Jorge Amado confessa a Alice Raillard: “*Gabriela reste mon livre le plus populaire, le plus lu*”²²⁵. O segredo do sucesso de *Gabriela* está, segundo Amado, no fato de que o romance “*touche beaucoup de gens car c’est une histoire d’amour, d’amour libre [sic] c’est-à-dire dégagé de tout intérêt médiocre*”²²⁶. O texto inscreve-se, portanto, nos códigos e ideologias dos leitores franceses, já que o amor não é um tema tabu na França. A identificação com os personagens é estabelecida. O personagem de Gabriela, diz Amado, é quase um símbolo do povo brasileiro em sua inocência, em sua ignorância do compromisso, para além de todas as regras, todas as convenções inventadas pela sociedade.

A análise dos diálogos, muito presentes na obra Amado, revela o registro popular “da fala do povo”, segundo a expressão de Amado. As traduções francesas, que são traduções integrais, oferecem, entretanto, diálogos contendo as características normativas da língua escrita como mostra a passagem abaixo esxtraída da tradução de Violante do Canto e Maurice Roche (1959, p. 32-33):

(Dialogue entre le syrio-brésilien Nacib et un habitant d’Ilheus)

— *Pas plus turc que, bande de ...*

— *Mais Nacib...*

— *Je suis brésilien! — Il frappait de son énorme main son torse poilu — fils de Syriens, Grace à Dieu!*

— *Arabe, turc, syrien, c’est tout la même chose.*

— *La même chose, corniauds! Ignorants! Si vous connaissiez l’histoire et la géographie, vous sauriez que les Turcs sont des bandits, des brutes. C’est la race la plus funeste qui existe. Il n’y a pas pire insulte pour un Syrien que d’être traité de Turc!*

A censura de uma linguagem familiar, até mesmo vulgar, acontece por meio da pontuação — as reticências — que evita o

²²⁵ *Conversations*, p. 256.

²²⁶ *Conversations*, p. 266.

emprego de palavras ou expressões grosseiras todavia presentes no texto brasileiro (*turco é a mãe/ um corno*). As normas da decoro, do “*bom francês*”, na expressão de Berman, são, ao que parece, mais centradas no respeito às regras gramaticais e são de um registro de língua nem familiar demais, nem culta demais, calcado na língua escrita. Nos dois exmplos que apresentamos a seguir, extraídos de *Gabriela*, observamos duas estratégias de tradução diferentes:

(Tradução de 1959, p. 60)	(Tradução de 1971, p. 95)	<i>Gabriela</i> , (p. 71-72)
<p>“— Pourquoi n'engagez-vous pas Machadinho ou Miss Pirangi? Il s'agissait de deux invertis notoires. Le mulâtre Machadinho, toujours propre, et bien mis, était blanchisseur de profession. C'est à ses mains délicates que les familles confiaient les parures de lin, de toile blanche, les chemises fines, les cols durs. Miss Pirangi, lui, était un nègre affreux, domestique dans la pension de Caetano.”</p>	<p>“Pourquoi n'engagez-vous pas Machadinho ou Miss Pirangi? C'était les deux invertis notoires de la ville. Le mulâtre Machadinho, toujours propre, et bien mis, blanchisseur de son état, aux mains délicates, à qui les familles confiaient les complets en toile de lin ou en couil blanc HJ, les chemises fines ou les cols empesés. Et un nègre affreux, employé de la pension Caetano dont on voyait rôder la silhouette sur la plage, la nuit, à la recherche de plaisirs vicieux. Les gamins lui lançaient des pierres en criant son sobriquet: 'Miss Pirangi! Miss Pirangi!' Ce conseil facétieux rendit Nacib furieux: Allez déconner ailleurs!... Tout de suite: je vais au bureau faire semblant de travailler. Je reviens dans un instant. Je veux être informé de ce qui s'est passé la nuit dernière, dans les moindres détails.”</p>	<p>“Por que você não contrata Machadinho ou Miss Pirangi? Tratava-se dos dois invertidos oficiais da cidade. O mulato Machadinho, sempre limpo e bem arrumado, <u>lavadeira</u> de profissão, em cujas mãos delicadas as famílias entragavam os ternos de linho, de brim branco HJ, as camisas finas, os colarinhos duros. E um negro medonho, servente na pensão de Caetano, cujo vulto era visto à noite na praia, em busca viciosa. Os moleques atiravam-lhe pedras, gritavam-lhe o apelido Pirangi! Miss Pirangi! Nacib danava-se com o conselho motejador: Vá à merda! Vou mesmo, vou pra repartição. Fazer que trabalho. Daqui a pouco volto, quero saber a noite de ontem, tintim por tintim.”</p>

Grifamos em negrito as passagens não-traduzidas da primeira tradução francesa (1959). E constatamos que os tradutores de 1971 servem-se do modelo brasileiro no sentido em que a tradução de 1959 reestrutura o texto, não traduz certas passagens que estima talvez muito tendenciosas (*laisir vicieux/ Allez déconner ailleurs/ faire semblant de travailler*) e que não coadunariam com os valores dominantes da França dos anos 1960. Porém, após os anos 70, os tradutores permitem-se traduzir essas passagens, mas censuram ainda assim a feminização *blanchisseuse* (lavadeira) atribuída a um homossexual.

No excerto seguinte, um diálogo entre Gabriela e seu amigo, observamos as “tendências deformadoras” do texto traduzido, para empregar a expressão de Berman²²⁷:

(Tradução de 1959, p. 66)	(Tradução de 1971, p. 103)	(texte brésilien, p. 78)
<p>“ Tu veux vraiment pas aller avec moi dans la forêt? On prendrait une terre, on planterait du cacao, tous les deux? En peu de temps on aurait un bout de champ à nous, on commencerait notre vie. La voix de Gabriela était douce mais sans réplique: — Je t'ai déjà dit ce que je veux. Je veux plus vivre dans la brousse, je veux rester en ville. Je vais me faire engager comme cuisinière, ou comme blanchisseuse, ou pour faire le ménage des autres...Tu sais, ajouta-t-elle, d'un air joyeux: j'ai déjà été bonne chez des gens riches, j'ai appris à faire la cuisine. — Là, tu vas t'encroûter. Tandis que dans une plantation, avec moi, on aurait fait not' pelote...”</p>	<p>“ Tu ne veux vraiment pas m'accompagner dans les forêts? Venir défricher, planter du cacao, tous les deux ensemble? En peu de temps, nous aurons une plantation à nous, la vie recommencera. La voix de Gabriela était caressante mais péremptoire: — Je t'ai déjà dit mon intention. Je vais rester dans la ville, je ne veux plus vivre dans les bois. Je vais m'engager comme cuisinière, blanchisseuse ou femme de ménage. Elle ajoute en évoquant un souvenir joyeux: — J'ai déjà été bonne chez des gens riches, j'ai appris à faire la cuisine. — Ici, tu ne vas pas améliorer ton sort. Tous les deux, à la plantation, on aurait fait notre bas de laine, on s'en serait tirés...”</p>	<p>“ — <u>Tu não quer</u> mesmo ir comigo pras matas? Botar uma roça, palntar cacau junto nós dois? Com pouco tempo a gente vai ter um roçado seu, começar a vida. A voz de Gabriela era carinhosa mas definitiva: — Já te diz minha <u>tenção</u>. Vou ficar na cidade, não quero mais viver no mato. Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou pra arrumar casa dos outros... Acrescentou numa lembrança alegre: — Já andei de empregada em casa de gente rica, <u>aprendi cozinhar</u>. — <u>Aí, tu não vai</u> progredir. Na roça, comigo, a gente ia fazendo seu pé-de-meia, ia tirando <u>pra frente</u>...”</p>

²²⁷ Berman, 2013, p. 67.

Os *best-sellers* traduzidos são interpretados e avaliados de forma diferente do que o foram na língua/cultura de origem. A linguagem das traduções é adaptada ao “*bom francês*”, enquanto o texto original de Amado é escrito na língua do povo brasileiro, como ele afirma, o mais das vezes privado de escolaridade, analfabeto: Gabriela diz *tenção* (em negrito no texto) por *intenção* (*intention*), *aprendi cozinhar* (*j’ai appris cuisiner*) por *aprendi a cozinhar* (*j’ai appris à cuisiner*); em outras passagens do romance, ela diz também *num* por *não* (*non*), *tavam* por *estavam*, *tá* por *está*. Seu amigo, assim como todos os personagens simbolizando o povo, como mostramos nos empregados domésticos de Machado de Assis ou nos *jagunços* de Guimarães Rosa — emprega o verbo na terceira pessoa do singular acompanhado do pronome *tu* [*tu não quer* (por *tu não queres*) / *tu não vai* (por *tu não vás*) / *tu sabe* (por *tu sabes*)]. Os tradutores apagaram essas características ancoradas na linguagem cotidiana do povo brasileiro utilizando uma língua culta nos diálogos. Os tradutores os despojaram de sua caracterização, de sua tipologia original. O texto brasileiro fica assim antropofagicamente assimilado aos valores franceses, permitindo aos tradutores não restituir o efeito de uma tradução. Esse efeito de transparência da tradução, da “*fluent translation*”, fica talvez mais “palpável” nas traduções dos livros de Paulo Coelho.

Os textos de Colho são muito internacionalizantes para não dizer eurocentrizadores, no sentido em que o espaço de seus romances não se situa no Brasil, mas na Europa, na Espanha [Bilbao, Saragossa, Compostela] e os personagens são simbólicos, em busca de espiritualidade. Toda referência a uma cultura específica nos textos de Coelho é neutralizada, “invisibilizada” desde o texto original. O espaço ficcional espanhol serve de pretexto à busca do “*chemin spirituel (qui) se fait au travers de l’expérience quotidienne de l’amour*”, nos termos de Coelho²²⁸. Aí situa-se toda a diferença

²²⁸ In: “Note de l’auteur”, *Sur le bord de la rivière Piedra*, p. 11

com Amado que escreve sobre o povo brasileiro e mais precisamente sobre a Bahia.

Os textos de Coelho são *best-sellers* construídos como *best-sellers* internaciona desde o início: sintaxe linear, vocabulário simples, nenhum arcaísmo ou vulgarismo que possa atrair a atenção do leitor, registro de língua “peneirado”, ou seja, nem culto nem familiar. As traduções desses romances reforçam, em suma, os valores franceses do final do século XX:

- Liberação da mulher:

“Ne va pas t’imaginer que je suis inaccessible. Il y a eu beaucoup d’hommes dans ma vie. J’ai déjà fait l’amour avec des gens que je connaissais à peine”. (parole de la narratrice Pilar, p. 150)

- Crítica à igreja:

“Que les prêtres jugent les péchés d’autrui, bien qu’ils commettent ces mêmes péchés. Qu’ils croient tout savoir sur le mariage et sur l’amour, mais qu’ils n’ont jamais été mariés. Qu’ils nous menacent du feu de l’enfer pour des fautes qu’ils ne se privent pas de faire eux-mêmes. Et qu’ils nous présentent Dieu comme un être vengeur, qui rend l’homme responsable de la mort de Son Fils unique.”

- Crítica à sociedade:

“L’Autre est celui que l’on m’a appris à être, mais qui n’est pas moi. Il croit que les hommes doivent passer toute leur existence à réfléchir à la façon de gagner de l’argent s’ils veulent ne pas mourir de faim dans leur vieillesse. Tant ils réfléchissent, tant ils font de plans, qu’ils s’aperçoivent qu’ils sont vivants seulement au moment où leurs jours sont sur le point de s’achever. Mais alors il est trop tard.”

O leitor francês se reconhecerá numa ou noutra das ideologias transmitidas pelas traduções. Aliás, não terá a impressão de estar diante de uma tradução de tanto o texto lhe parecer familiar. Venuti

refere-se a essa questão: *“the foreign text becomes a translated bestseller because it is not so foreign as to upset the domestic status quo”*²²⁹.

Os *best-sellers* traduzidos de Amado ou de Coelho não são tão estrangeiros — e mesmo se os de Amado o são um pouco mais —, não perturbam os valores ideológicos já implementados. O sucesso deles advém talvez do modo como os escritores de *best-sellers* constroem seus romances. Quando Alice Raillard pergunta a Jorge Amado como ele trabalha, o escritor brasileiro responde: *“Je ne sais rien des événements qui vont survenir dans le livre. Je n’ai pas de schéma de construction. Je ne sais rien de ce qui va arriver”*²³⁰.

Amado afirma isso a respeito da autonomia dos personagens, os quais, segundo ele, comandam relamente a ação, mostram que estão realmente vivos, que são de “carne e osso”. É certo que a assimilação desses romances nos sistemas literários estrangeiros constitui o que Casanova chama de *“literatura internacional”*, cujo *“conteúdo desnacionalizado’ pode ser compreendido por toda parte sem riscos de mal-entendidos”*²³¹.

Esses *best-sellers* traduzidos, circulando fácil e rapidamente no mundo inteiro, quase que simultaneamente, o que vale muito mais os romances de Coelho do que para aqueles de Amado, não são portanto traduzidos, como vimos, do mesmo modo que são vertidos os romances clássicos de Machado de Assis (presença do discurso de acompanhamento, notas de rodapé, exotização do texto, língua culta ou muito elaborada nos diálogos) ou ainda outros textos canônicos no sistema literário brasileiro, como foi observado aqui com relação às traduções da obra de Guimarães Rosa, Alencar e Euclides da Cunha, cujos tradutores mostram sua estrangeiridade no texto, ainda que freada muitas vezes. *A invisibilidade do tradutor* e a *transparência da tradução*, como o demonstra Venuti, parecem

²²⁹ In: *Scandals*, p. 155.

²³⁰ *Conversations*, p. 279.

²³¹ Casanova, p. 214.

ser as palavras mestras das traduções de *best-sellers*. E concordamos com Casanova quando afirma que “*passamos do internacionalismo à importação-exportação comercial*”²³².

4.2 Literatura “nacionalista”: visibilidade colonial da tradução

“Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nos temos que dar uma alma ao Brasil”.

Esse trecho de uma carta de Mário de Andrade endereçada ao poeta Carlos Drummond de Andrade, no dia 10 de novembro de 1924²³³, na qual ele censura sua proximidade com as literaturas francesa e alemã e sua falta de fé em relação ao Brasil. Mário de Andrade também desaprova o que Drummond diz a respeito do nacionalismo e do universalismo: “O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites”²³⁴.

Mário de Andrade rejeita essa tomada de posição, pois, a seu ver: “Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional.”²³⁵

É nesse sentido que intitulamos essa parte *Literatura nacionalista*. Cavalcanti Proença, crítico que publicou um guia da leitura de *Macunaíma* fez um paralelismo entre *Iracema* de José de Alencar e *Macunaíma* de Mário de Andrade, duas obras de criação e de formação de uma língua nacional.²³⁶

²³² Ibid., 2002, p. 214.

²³³ In: *La Quinzaine Littéraire*, p. 12

²³⁴ Ibid., p. 13.

²³⁵ Ibid., p. 13

²³⁶ CAVALCANTI PROENÇA. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 37.

Macunaíma é de leitura difícil para brasileiros, pois o livro é composto por mitos e lendas indígenas, de crenças e superstições, de poesia e de narrativa popular, de frases feitas, de provérbios e de modismo de linguagem. O todo “desgeografizado”, segundo a expressão de Haroldo de Campos²³⁷, *Macounaíma* é então um caso “extremo” de tradução pela complexidade do que Mário de Andrade chamava, se referindo à língua brasileira, “uma fala mansa, muito nova”, “uma fala impura”²³⁸. Entretanto, talvez não seja essa fala impura, de compreensão árdua, que tornou a publicação da tradução francesa de *Macunaíma* difícil.

4.2.1 A via crúcis da publicação da tradução

Macunaíma é certamente o paradigma do texto regionalista, com o que compreende de *genius loci* — cultural, linguístico, sóciopolítico, econômico — a vocação universal. Atingir o universal pelo nacional concerne todo o projeto literário de Mário de Andrade que afirma:

“Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. Então seremos universais, porque nacionais.”²³⁹

Macunaíma sendo então nacional é ainda mais universal. Entretanto, sua publicação em tradução francesa não foi fácil segundo o tradutor Jacques Thiériot, que confiou sua história da publicação do livro a Teresa Carneiro em dezembro de 1997.²⁴⁰

Thiériot enviou sua tradução em 1974 a Ugné Karvelis, esposa de Júlio Cortazar, que era à época responsável pela edição

²³⁷ In: *Préface à la première édition de Macounaíma en 1979*

²³⁸ In: *Macounaíma*, p. 168

²³⁹ In: Lettre à Carlos Drummond de Andrade, *La Quinzaine Littéraire*, p. 13.

²⁴⁰ In: Tese de T. Carneiro, p. 111-113

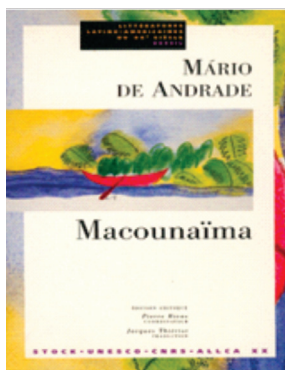
da literatura latino-americana na Editora Gallimard. Ele explicou a Teresa Carneiro que sua tradução, *Macounaïma*, passou pelas mãos de diversos escritores e conselheiros da editora — como Raymons Queneau e Roger Caillois, que teceram numerosos elogios sobre a tradução, — mas a decisão de publicação nunca foi tomada. Thiériot enviou então seu texto para a editora Editions Seuil e em seguida para a Albin Michel, que a recusaram. Foi apenas em 1979 que Thiériot entrou em contato com Gérard de Cortanze da editora Flammarion pois esta estava preparando uma nova coleção dedicada aos autores latino-americanos de vanguarda. *Macounaïma* foi então publicada pela primeira vez em 1979 pela editora Flammarion como “traduzido do brasileiro”. No entanto, essa nova coleção, a *Collection Barroco*, não era dedicada aos autores latino-americanos mas ao universo hispano-americano. Teresa Carneiro faz duas observações a respeito da inserção de *Macounaïma* na *Collection Barroco*²⁴¹:

1. A menção do universo hispano-americano estabelece referências de identificação com o realismo fantástico e com os romances hispano-americanos do tipo *Cien años de Soledad* de Gabriel Garcia Márquez, criando uma expectativa em relação a *Macounaïma* que não se confirma com a leitura do texto brasileiro;
2. A menção da palavra *Barroco* significaria que o estilo de literatura latino-americana seria barroco ou neo-barroco.

As mesmas observações são feitas por Pascale Casanova em seu capítulo “*Macounaïma*, o anti-Camões” que assinala que a tradução francesa se impôs “num gigantesco mal entendido: o texto editado numa coleção consagrada aos escritores hispanófonos do *boom* (foi) assimilado à sua estética dita “barroca”, com a qual não

²⁴¹ Ibid., p. 395.

tem evidentemente nenhuma relação”²⁴². O livro teve, todavia, uma tiragem de oito mil exemplares o que permitiu que ele se situasse entre as melhores vendas da coleção depois de *Le paradis des Perroquets* de Alexandre Jodovski e *Le Grand Limonier* de Juan-José Saer, ambos vivendo na França, segundo Rivas²⁴³. Além disso, essa edição de 1979 está esgotada desde o início dos anos 90.



Jacques Thiériot também confiou a Teresa Carneiro²⁴⁴ que foi contatado por Pierre Rivas em 1996 para lhe propor que sua tradução fosse reeditada pela editora Stock na coleção “Littératures Latino-Américaines du XXème siècle — Brésil (UNESCO)”.

O tradutor pediu que fosse feita uma revisão de sua tradução, ou seja, como ele anuncia em sua “Nota do tradutor” da edição de 1996:

“Rever, aperfeiçoar, ou até melhorar, minha primeira versão, dispondo de obras esclarecedoras (permitindo) afinar a pontuação e ajustar o sentido de certas palavras ou expressões.”²⁴⁵

De fato, essa revisão, sobre a qual não nos alongaremos — e que não é uma retradução — concerne a algumas expressões²⁴⁶,

²⁴² Ibid., p. 395

²⁴³ In: *Macounaïma* (1996, p. 320).

²⁴⁴ CARNEIRO, p. 112-113.

²⁴⁵ “Note du traducteur”, p. 19

²⁴⁶ Ibid.

sejam elas mal interpretadas pelo tradutor [“pra indiada brasileira”/ “à travers le Brésil encore indien” (primeira edição)/ “aux Indiens brésiliens” (segunda edição)], seja para manter o ritmo [“correadeiras”/ “fleuves rapides” (primeira edição) / “torrents” (segunda edição)], seja para restabelecer o registro da língua [“De-manhãzinha”/ “Dès l’aube” (primeira edição)/ “Dès potron-minet” (segunda edição)] ou ainda para restituir a sonoridade e a cor local [“macaco”/ “singe” (primeira edição)/ “Sapajou” (segunda edição)]. O que é preciso destacar aqui, e fazemos nossa a observação de Carneiro quanto à iniciativa da tradução, que esta foi invertida pelas duas publicações de *Macounaïma*. O tradutor contatou ele mesmo os editores para sua tradução de 1979, enquanto que para a segunda publicação (revisada), ele foi contatado pelo editor.

Essa dupla conduta é reveladora de uma não-sistematização da escolha/decisão das traduções de obras brasileiras e de sua publicação. O que é certo é que o empreendimento da publicação da primeira tradução francesa de *Macounaïma* deve-se à obstinação do tradutor. Seria, certamente, fundamental analisar *a* ou *as* razões que tanto frearam os editores frente a esse texto canonizado no Brasil.

4.2.2 Hipótese da censura francesa a *Macounaïma*

Recordemos que *Macounaïma* foi publicado no Brasil pela primeira vez em 1928 e que a primeira tradução de Thiériot foi editada cinquenta anos mais tarde depois de cinco anos de negociações. Todavia, uma primeira tentativa de traduzir a obra vanguardista foi iniciada por Valéry Larbaud que pôs Jean Durieu em contato (através de cartas intermediadas) com Mário de Andrade. Em vão, pois Mário de Andrade nunca respondeu à sugestão de tradução²⁴⁷. A censura partiu então do escritor brasileiro que, como diz Casanova,

²⁴⁷ RIVAS, In: *Macounaïma* (1996, p. 315)

“reivindicava, enquanto a criava, uma língua escrita brasileira, distinta da ‘língua de Camões,’ isto é, do uso correto português”²⁴⁸.

Mário de Andrade protestava não somente a dependência linguística em relação a Portugal — num tom irônico e falsamente crítico, Macounaïma não escreve às Icamiabas (Amazonas) sobre o português falado no Brasil que “alguns desses termos são neologismos absurdos — bagaço nefando com que os desleixados e petimetres conspurcam o bom falar lusitano”²⁴⁹ mas ainda a dependência em relação à Europa, e sobretudo à França, “cortar o cordão umbilical que os ata à França. Os escritores, em vez de se envaidecerem tolamente com Paris, devem pegar suas trouxas e desvelar seu próprio país. Ouro Preto ou Manaus, em vez de Montmartre ou Florença”²⁵⁰. O tom pode ser percebido como sendo veementemente para um francês, pois o escritor brasileiro prega uma cisão definitiva com a França, Casanova afirma que encontramos aqui a “postura dos escritores fundadores, lutando pela autonomia ao mesmo tempo política e literária de seu espaço literário nacional”²⁵¹. E Mário de Andrade escreve então a Alberto de Oliveira: “*Nous sommes en train d'en finir avec la domination de l'esprit français. Nous sommes en train d'en finir avec la domination grammaticale du Portugal*”²⁵².

Todas essas reivindicações de autonomia nacional — que, segundo Andrade, eram reivindicações para escrever em brasileiro sem cair no provincialismo, ou seja, para “sistematizar os erros cotidianos das conversas, os idiomatismos brasileiros, seus

²⁴⁸ CASANOVA, p. 343.

²⁴⁹ In: *Macounaïma, herói sem nenhum caráter*, ed. crítica, p. 73.

“*Certains de ces mots ne sont que d'absurdes néologismes, abominables bagasses dont laxistes et muscadins corrompent le bien parler lusitanien*” (Tradução de Thiériot, p. 104).

²⁵⁰ LAPOUGE, Gilles. “Préface” In: ANDRADE, Mário de. *L'apprenti touriste*. Paris: La Quinzaine Littéraire — Louis Vuitton, 1996, p. 13. Citado por Casanova.

²⁵¹ CASANOVA, p. 345.

²⁵² CARELLI; GALVÃO, In: *Le roman brésilien*, p. 53.

galicismos, seus italianismos, sua gíria, seus regionalismos, arcaísmos, pleonamos”²⁵³ — e para romper com a França parecem ser razões fortes para a tradução francesa tardia²⁵⁴ e para as numerosas recusas que Thiériot recebeu antes da primeira publicação. Nossa hipótese da “censura francesa de *Macounaïma*” tem suas razões de ser, simbólica de uma independência cultural e literária (frente à França) e política e linguística (frente a Portugal). Segundo Casanova, “A melhor prova que *Macounaïma* é um texto nacional com ambição nacional, que conhecerá um imenso sucesso em todo país, mas que sua tradução circula com dificuldade”.

4.2.3 A antropofagia do tradutor: traço de colonização cultural

Aclamada pela crítica, a tradução francesa de *Macounaïma* foi, entretanto, percebida como “inferior” à tradução espanhola por Antoine Berman que “constata um enfraquecimento considerável da trama oral polipopular”²⁵⁵, ou seja, que a versão espanhola, graças aos numerosos argentinismos e aos elementos emprestados às diversas falas populares hispano-americanas, seria segundo Berman, uma “super-tradução”. Ainda citado por Rivas, “para Berman, não se trata aqui de lacuna mas de limite próprio ao sistema francês de captar a dinamogenia de algo tão essencialmente ligado à oralidade como a literatura latino-americana... Esse nível onde o mítico, o oral e o lúdico estão unidos”²⁵⁶.

A oralidade — como vimos por exemplo na escrita de Guimarães Rosa e de Jorge Amado — é uma questão central na tradução de toda ficção e *a fortiori* para a literatura brasileira porque

²⁵³ CASANOVA, p. 345.

²⁵⁴ Segundo a edição crítica brasileira de *Macounaïma*, já existiam duas traduções da obra, uma italiana (1970) e uma espanhola (1977), p. 429

²⁵⁵ Citado por RIVAS, In: *Macounaïma*, p. 319.

²⁵⁶ Ibid., p. 319.

é a marca da miscigenação. De outra forma, Teresa Carneiro lança a hipótese de que as obras de Mário de Andrade em francês procuram apagar o “outro”, evitar a estranheza, facilitar a deglutição da obra pelo leitor francês.²⁵⁷

A questão do título traduzido por *Macounaïma* parece ser uma tendência de tradução atual para as palavras de origem indígena do que Carneiro chama de “tradução fonológica”, ou seja, a manutenção de uma sonoridade musical próxima daquela do original²⁵⁸. *Macounaïma* não é o único nesta situação já que outros tradutores também optaram pela “tradução fonológica” como Alice Raillard que traduziu *Maïra* de Darcy Ribeiro em 1981. Segundo Carneiro, duas interpretações são possíveis para explicitar a “tradução fonológica”: podemos acusar o tradutor de eurocentrismo já que ele diminui o estranhamento original das palavras, ou que o tradutor quis poupar o leitor da tarefa difícil de confrontar um texto contendo “uma quantidade enorme de palavras e de sentidos desconhecidos”²⁵⁹. Após análise da tradução dos nomes próprios, notamos — como Carneiro também nota — que Thiériot opera uma tradução explicativa “*Veï, la Mère-Soleil*” (*Vei, a Sol*), “*Ci, son étoile*” (*Ci estrela*), “*Amazon-e étoile*” (*Icamiaba estrela*). A tradução explicativa não é, entretanto, a única estratégia de tradução de Thiériot. A segunda publicação de *Macounaïma* apresenta uma “Nota do Tradutor” na qual Thiériot explicita seu processo de tradução:

- Um mosaico de palavras de origem tupi (*pétun, rocou, wacapou, saïmiri, aï, giraumon*);
- “Palavras de origem antilhana (*ajoupa, couac, moussache*)”;
- “Termos de gírias, de expressões *rabelaisianas*”.

²⁵⁷ CARNEIRO, p. 57.

²⁵⁸ Ibid., p. 114.

²⁵⁹ Ibid., p. 115.

Ele acrescenta que onde Mário de Andrade cita centenas de espécies no tocante à fauna e à flora, ele manteve os princípios seguintes: Traduzir apenas os nomes de espécies também existentes na França e conservar os nomes das outras espécies de origem indígena, transcrevendo estas segundo sua pronúncia nativa. E acolhendo tudo o que for inventário civilizacional e cultural: pedras, numerários, deuses, demônios e monstros²⁶⁰. Thiériot diz também que teve dificuldade de transcrever ditados e provérbios com sua expressividade de origem e que sem ceder ao etnocentrismo, permitiu-se resvalar em fugazes expressões de “Apollinaire, Queneau, Valéry, Trénet, Claudel, Verlaine”.²⁶¹

Enfim, Thiériot convida o leitor francês a se deixar levar por uma leitura desenfreada como as aventuras do herói, sem se preocupar com explicações que encontrará no glossário no fim do livro.

A análise desta nota do tradutor nos permite revelar uma busca do critério de legibilidade para o leitor. Isso aparece mais claramente nas numerosas enumerações do texto:

“camuatás pirapitingas dourados piracanjubas uarus-uarás e bacus”

“camouatas pirapitingas dourados piracanjoubas ouarous-ouarás et bacous”²⁶² (Tradução de Thiériot)

Já que os termos não existem em francês, como Thiériot o diz, ele conserva a pronúncia nativa. É o que ele faz no exemplo anterior para a enumeração de peixes. Se os termos existem em francês, ele os traduz. O ritmo, segundo Carneiro²⁶³, é uma das preocupações essenciais do tradutor que equilibra sua tradução entre naturalização

²⁶⁰ Note du traducteur, 1979, p. 20.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Os exemplos de traduções que são citados aqui e nas páginas seguintes baseiam-se nas pesquisas de Teresa Carneiro.

²⁶³ CARNEIRO, 1999, p. 118.

e exotização do texto. Esse equilíbrio é encontrado na tradução das entidades míticas ou folclóricas:

“papões, mauaris juruparis sacis e boitatás”/
“*croque-mitaines démons génies sacis et esprits follets*”

O tradutor efetivamente alternou tradução (“*croque-mitaines, démons génies et esprits follets*”) e importação de termos indígenas (sacis). Os ditados e provérbios traduzidos por Thiériot são, segundo a expressão de Berman²⁶⁴, traduzidos “literalmente”. Não se trata de traduções palavra por palavra mas de uma tradução que conserva o ritmo, comprimento, aliteração e moral no caso de *Macounaïma*:

“antes fanhoso que sem nariz” / “*mieux vaut parler du nez qu’être sans nez*”
“por morrer um carangueijo o mangue não bota luto” / “*un crabe qui crève n’endeuille pas la greve*”

O tradutor criou até rimas que não existem no texto brasileiro e conservou as principais metáforas (nariz — *nez* / carangueijo — *crabe*). A atenção do tradutor sempre esteve, ainda segundo a expressão de Berman, “nos jogos de significantes”. Para Berman, uma tal atitude tradutória introduz “na língua tradutora o estranhamento do provérbio original”²⁶⁵. Thiériot equilibra então sua tradução, como dissemos.

O ponto crucial dos problemas/soluções da ficção traduzida — segundo a expressão de Toury — é, entretanto, a oralidade. É preciso dizer que no texto original as agramaticalidades e as criações da linguagem de Mário de Andrade são tão numerosas que, como confirma Carneiro: “o leitor brasileiro atual se choca com o texto de *Macunaïma* mesmo ao lê-lo setenta anos depois”²⁶⁶.

²⁶⁴ Berman, 2013, p. 19-20.

²⁶⁵ Ibid. p. 21.

²⁶⁶ CARNEIRO, 1999, p. 121.

A tradução de Thiériot segue as regras e normas do “bom francês” e consequentemente, faz desaparecer a oralidade e a criação de linguagem. Podemos observar isso na seguinte passagem:

(p. 32)

“Macounaïma considérait le désert et sentit qu’il allait pleurer. Mais comme il n’y avait personne aux alentours, il retint ses larmes. Il s’arma de courage et s’engagea sur le chemin, tout tremblotant de ses petites jambes arquées. Il vagabonda par vaux et par monts une semaine jusqu’à ce qu’il rencontra le Courroupira en train de griller de la viande en compagnie de son chien Lèchemiel. Comme vous le savez, le Courroupira vit sur un surgeon de palmier toucoum et demande de quoi fumer aux passants.”

(p. 17)

“Macunaíma assuntou o deserto e sentiu qui ia chorar. Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não. Criou coragem e botou pé na estrada, tremelicando com as perninhas de arco. Vagamundou de déu em déu semana, até que topou com o Currupira moqueando carne, acompanhado do cachorro dele Papamel. E o Currupira vive no grelo do tucunzeiro e pede fumo pra gente.”

Segundo Telê Acora Lopez, na edição crítica brasileira de *Macunaíma*, Mário de Andrade suprimiu a conjunção “como”, o que torna ainda mais acentuada a malandragem do herói²⁶⁷. Thiériot utiliza entretanto, a conjunção *comme* na sua tradução. Ele “corrige”, segundo o termo empregado por Carneiro, as expressões orais como *pra gente/ aux passants, botou pé na estrada / s’engagea sur le chemin* e o neologismo *vagamundo* (aglutinação de *vagabonder + monde*) em *vagabonda*. O registro de língua se torna mais escrito que oral, muito mais formal que informal. A análise da sequência do diálogo entre Macunaíma e o Curupira confirma isto:

²⁶⁷ p. 17 da edição crítica.

(p. 32-33)	(p. 17)
<p><i>“Il coupa un morceau de sa jambe, le grilla et le donna au margajat tout en lui demandant:</i></p> <p>— <i>Qu’èst-ce que tu fais dans la brousse, mon garçon?</i></p> <p>— <i>Je me promène.</i></p> <p>— <i>Sans blague!</i></p> <p>— <i>Eh oui, je me promène...</i></p> <p><i>Alors il raconta comment sa mère l’avait puni d’avoir été méchant avec ses frères. Et quand il en arriva au retour de la maison sur la rive sans gibier, il éclata d’un rire énorme. Le Courroupira le regarda et grommela:</i></p> <p>— <i>Tu nès plus un gamin, mon bonhomme, bien sûr que non! Tu nès plus un gamin...Grande personne qui fait ça...”</i></p>	<p>“Cortou carne da perna moqueou e deu pro memino, perguntando:</p> <p>— O que você está fazendo na capoeira, <u>rapaiz</u>!</p> <p>— Paseando;</p> <p>— Não diga!</p> <p>— Pois é, passeando...</p> <p>Então contou o castigo da mãe por causa dele ter sido malévolo pros manos. E contando o transporte da casa de novo pra deixa onde não tinha caça deu uma grande gargalhada. O Currupira olhou pra ele e resmungou:</p> <p>—Tu não é mais curumi, <u>rapaiz</u>, tu não é mais curumi não...Gente grande que <u>faiz</u> isso...”</p>

O ditongo de pronúncia “rapaiz / faiz” que é escrito por Mário de Andrade só existe na língua oral do Brasil. Escreve-se “rapaz / faz”. Mário de Andrade se revoltar justamente contra suas duas línguas brasileiras, uma escrita — reminiscência do português metropolitano — e outra falada — a língua viva do Brasil (língua escrita e língua oral) literalizadas por Andrade por meio do que poderíamos chamar de “o oral escrito” mas prefere (Thiériot) “o escrito oral”. A tradução deixa transparecer em todo o texto essa formalidade sintática, gramatical ou ainda ortográfica como podemos notar nesta outra passagem²⁶⁸:

²⁶⁸ Passagem citada por Carneiro.

(p. 67-68)	(p. 45)
<p><i>“Et elle disparut. Maanape prit dix bouteilles, les ouvrit et un bouquet délicieux se répandit. C’était le fameux <u>caouim</u> appelé chianti. Alors Maanape passa dans la seconde pièce du cellier. Le géant s’y trouvait avec sa compagne, une vieille <u>carabosse</u> nommée Ceïouci qui fumait toujours le calumet et était très gloutonne. Maanape donna les bouteilles à Venceslas Pietro Pietra, une carotte de perlot d’Acará à la carabosse et le couple oublia que le monde existait. Notre héros, découpé en vingt fois trente liches, <u>surnageait</u> dans la polenta bouillante. Maanape <u>recueillit</u> les petits morceaux et les os et les étendit sur le sol cimenté pour les rafraîchir. Une fois refroidis, la <u>sarará</u> Cambgique versa dessus le sang qu’elle avait sucé. Alors Maanape emballa tous les débris sanguinolents dans des feuilles de bananier, jeta le paquet dans un sac marin et mit le cap sur la pension.”</i></p>	<p>“E desapareceu. Maanape tirou dez garrafas, abriu e veio vindo um aroma pefeito. Era o <u>cauim</u> famoso chamado quiânti. Então Maanape entrou na outra sala da adega. O gigante estava aí com a companheira, <u>uma caapora</u> velha sempre cachimbando que se chamava Ceiuci e era muito gulosa. Maanape deu as garrafas pra Venceslau Pietro Pietra, um naco de fumo do Acará pra caapora e o casal esqueceram que havia mundo.</p> <p>O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos <u>bubuiava</u> na polenta fervendo. Maanape <u>catou</u> os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento pra refrescar. Quando esfriaram a <u>sarará</u> Cambgique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrendo em folhas de bananeira, jogou o embrulho num sapiquá e tocou pra pensão.”</p>

O tradutor mantém a especificidade brasileiro para *couim* (bebida indígena fermentada a base de milho, mandioca ou frutas) ou ainda para *sarará* (formiga alada avermelhada). No sentido contrário, o mito Tupi da *caapora* (entidade fantástica da mitologia Tupi que pode ser representada por uma mulher de uma perna só que saltita e fuma o tabaco que lhe trazem para acalmá-la) foi naturalizada por “carabosse” (A bruxa Carabosse é velha, feia, desagradável e, especialmente, corcunda. Ela prodiga maldições com sua varinha como o fez com a Bela Adormecida). Esse procedimento é uma característica, segundo Barbosa, das traduções do folclore da cultura original. A formalidade da tradução exprimida nos *passés simples* ou nas escolhas de um nível de língua mais formal e menos regional (catar/bubuiar; recueillir/

urnager) mostra mais uma vez, segundo nós mesmos, que a “transgressão”, no sentido positivo do termo, ou seja, a transgressão criativa, não penetra as limitações da língua francesa.

Esse caso de tradução “extrema” nos permitiu descrever as tendências-termômetros encontradas nas outras traduções analisadas. Pensamos ainda que a tradução de Thiériot — mesmo se ela se apresenta aparentemente como uma tradução “peneirada”, ou seja, que busca o equilíbrio entre naturalização e exotização — visto as estratégias empregadas, visa sobretudo como objetivo principal, a tradução centrada na compreensão, na facilidade de leitura. Trata-se, sem dúvida, de um objetivo que, segundo nós, pretende que o público-leitor não será desviado ou repellido por um texto tão opaco como *Macunaíma*. Esse critério de legibilidade, que está presente também nas traduções de Guimarães Rosa ou de Amado, apaga a integridade da especificidade brasileira ou, segundo Berman, que é mais incisivo “o apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa”²⁶⁹. A atenção constante no leitor é sublinhada na entrevista de Thiériot a Teresa Carneiro. Thiériot explica a ela porque ele recompunha por exemplo a tradução de “inda estão muito verlolengas” / “*ne sont pas encore mûrs*” (primeira edição) em “*sont encore trop verts*” (segunda edição). Trata-se, segundo o tradutor, de uma intertextualidade com o verso da fábula de La Fontaine “A raposa e as uvas”: “*Les raisins sont encore trop verts*”²⁷⁰. Thiériot acrescenta, e é, segundo nós, o que marca seu processo de tradução, que o leitor se identificará com o texto conhecido. Ele o faz, como o anuncia em sua nota do tradutor, ao longo de todo o texto, com referências intertextuais de Verlaine:

²⁶⁹ Berman, 2013, p. 81.

²⁷⁰ CARNEIRO, 1999, p. 141

'Iriqui ficou triste triste, bem triste' (Cap. XV) / 'Iriqui devint triste très triste, bien triste était son âme à cause de Macounaïma', tradução que dialoga com os dois primeiros versos do poema de 'Ariettes Oubliées' (O triste était mon âme/A cause, à cause d'une femme)²⁷¹

Onde Trenet na canção “Hop!Hop!” lhe inspira a tradução de “Alors notre héros sauta par-dessus la barrière, hop là!” (“Então o herói pulou a cerca”). Essas incursões “intertextuais” têm não somente como objetivo apagar as diferenças culturais e tornar o texto mais francês, mas ainda denotam, num movimento de antropofagia que reduz o *outro* ao *mesmo*, uma visão colonial (“colonisadora”) da tradução.

²⁷¹ CARNEIRO, 1999, p. 142

O Brasil no mapa mundial das literaturas

“Tupi or not tupi, that is the question”.

OSWALD DE ANDRADE, *Manifesto Antropofágico*

Nossas considerações finais visam fazer um balanço de nossos trabalhos, assim como uma reflexão acerca da posição que o Brasil ocupa no mapa mundial das literaturas, tomando emprestada a expressão de José Lambert. Descrevemos e analisamos as impressões culturais deixadas pela literatura brasileira traduzida em francês no sistema cultural e literário francês, uma vez que nosso objetivo era analisar como a França literária e a França “*tout court*” tratam o cerne da literatura brasileira — nossas análises tratam principalmente dos textos de formação da identidade nacional e literária brasileiras (língua/cultura).

Nossas análises acerca do Brasil literário nas traduções francesas revelam uma resistência à informalidade, sobretudo em matéria de oralidade, característica da língua e cultura brasileiras. Com efeito, se Alencar (na segunda metade do século 19) insurge-se contra a rigidez e o classicismo da metrópole portuguesa, os tradutores de suas obras (ao longo do século 20: 1902, 1928, 1947, 1985) vão de encontro a esse projeto de adoção de um novo estilo, ou seja, o abandono do estilo clássico. As estratégias dos tradutores visam evitar a oralidade, emprestando-lhe características da

linguagem escrita, formal. Nas traduções em francês de *O Guarani* (1902 e 1947), os dois tradutores utilizam o passado simples (*passé simple*¹) nos diálogos dos índios, apesar das indicações deixadas pelo narrador no texto que avisa que a linguagem do Peri é simples. Outra estratégia, mais implícita, é a de justificar o uso correto da oralidade sob pretexto do desvio do gênero da obra, que passou de lenda (tradição oral) para o romance (tradição escrita); é o caso, por exemplo, de *Iracema*, 1928. Até mesmo em textos mais clássicos de Machado de Assis, os tradutores, do início até o final do século (1911/1936/1944/1955/1956/1983/1995/1997), tendem a utilizar estratégias que privilegiam aquilo que chamamos de “escrita oral” (*l'écrit oral*). Se o personagem-narrador trata por *tu* o leitor ou se os personagens usam igualmente entre eles, como forma de tratamento, a segunda pessoa do singular (com exceção da tradução de Memórias póstumas [*Mémoires d'outre-tombe*], de 1911), os tradutores optam pelo tratamento na segunda pessoa do plural, *vous*, em francês. Os diálogos, caracterizando a tipologia dos personagens de Machado de Assis — sobretudo se forem iletrados (escravos, empregados) — são muito formais, escritos e literários nas traduções, uma vez que os tradutores suprimem a linguagem familiar, os “erros” na fala de certos personagens.

Podemos até afirmar que as traduções são escritas num francês, afinal de contas, acadêmico (sobretudo as de Alencar, Machado de Assis e Euclides da Cunha) ou ainda em “bom francês” segundo a expressão de Berman, ou seja, não há ou há pouca transgressão da língua francesa, mesmo nas traduções de textos brasileiros em que a criação de uma língua (brasileira) na língua (portuguesa) faz parte do projeto estético da obra (*Diadorim*, 1965 e 1995 / *Macounaïma*, 1979 e 1996). As traduções “peneiram” os textos aniquilando o modelo oral original (regionalismo, neologismo, sintaxe, agramaticalidade, ritmo, sonoridade), a fim de respeitar as normas gramaticais francesas em vigor (passado simples, sintaxe perfeita, tímidos neologismos e

raras criações/invenções de linguagem). Essas traduções refletem, contrariamente aos projetos sobre a língua dos textos brasileiros, uma naturalização efetiva da língua e cultura brasileiras as quais a transgressão criativa da linguagem não penetra a prisão da língua francesa. Descaracterizando o *genius loci* (notadamente nas traduções de Jorge Amado), as traduções tornam-se transparentes, como se fossem escritas em francês, em que o registro da “fala do povo” se metamorfoseia numa língua (traduzida) culta.

Essa absorção ou desvio da cultura literária brasileira da cultura/literatura brasileira apresenta-se sob a forma da não-tradução durante todo o século — ainda que praticamente inexistente nas traduções da literatura clássica (Machado de Assis). Não nos referimos unicamente a não-tradução explícita, como é o caso da adaptação de *O Guarany*, de 1947, mas igualmente à não-tradução implícita, como a não-tradução das notas de rodapé do escritor na obra original (as traduções de Alencar de 1902, 1928, 1947, 1985). A ausência de tradução dessas notas acarreta uma desinformação, sobretudo quando se trata da não-tradução do argumento histórico (todas as traduções das obras de Alencar) que estabelece não apenas as fontes referenciais do escritor, mas ainda revela seu processo de documentação histórica a serviço da composição literária. A não-tradução aqui nada mais é que uma atitude antropofágica colonial que suplanta a contextualização dos eventos históricos brasileiros e, assim, a dicotomia entre história e ficção. A não-tradução manifesta-se também seja sob a forma de censura, por exemplo de passagens sensuais e religiosas (*Iracéma*, 1928) ou tendenciosas (*Gabriela*, 1959), seja de uma não-tradução “assistida”, como o refúgio dos tradutores de *Diadorim* (1965 e 1995) nas recomendações do autor brasileiro, João Guimarães Rosa, a seu tradutor italiano, as quais foram enunciadas com relação à tradução de outras obras.

Vale observar, todavia, que os conceitos de tradução apresentados pelos tradutores evoluíram consideravelmente durante

o século XX. A intraduzibilidade — decorrente, sobretudo, da questão da fidelidade — das referências culturais brasileiras dominou as traduções até os anos 1950. A estratégia dos tradutores era a de não empregar praticamente nenhuma nota de rodapé (XdL, 1902 e AD, 1911), inserindo-se, entretanto, alguns vocábulos indígenas brasileiros em itálico ou entre aspas, sem mais explicações, ou ainda a estratégia utilizada era a de naturalizar essas referências, utilizando-se o recurso de remissão às notas, após aclimação dos brasileirismos ou vocábulos indígenas nos textos traduzidos (Miomandre 1936,56 / CdL, 1944, S. Neu, 1947), explicitando por aí sua intraduzibilidade.

Após os anos 1950, as estratégias dos tradutores evoluem, uma vez que a intraduzibilidade não é mais o centro da problemática deles com relação à tradução. Os tradutores dos romances clássicos continuam a utilizar o lembrete em rodapé de vocábulos brasileiros inseridos em seus textos (*Quincas Borba*, 1955,1995), mas inovam também com relação ao uso de palavras brasileiras sem nota e seguidas (nos textos traduzidos) de tradução explicativa em aposição ou entre parênteses (*Dom Casmurro*, 1983). No que concerne à literatura brasileira inovadora com relação à língua, os tradutores lançam mão de estratégias visando uma melhor legibilidade e compreensão da obra. O emprego de glossários é comum, sobretudo nos romances regionalistas (*Os Sertões*, 1947, 1993, 1997/ *Terres Violentes*, 1946, *Gabriela*, 1971, *Macounaïma*, 1979, 1996) e tem por efeito exotizar as traduções. Dizem respeito seja a eventos históricos brasileiros, seja às tradições culturais, culinárias, folclóricas ou econômicas. Para em substituir as notas de rodapé, o que tem por efeito arejar o texto e introduzir o estrangeiro nos textos traduzidos. A tendência, no final do século, é a *tradução fonológica*, segundo o termo de Carneiro da Cunha, ou seja, o emprego de palavras tupi naturalizadas, adaptadas ao sistema fonológico francês, como nas traduções de *Iracéma*, 1985, *Macounaïma*, 1979 e 1996 e *Maïra*, 1986. Essa estratégia produz traduções mestiças que realçam o caráter importado e,

portanto, estrangeiro da obra traduzida. Mas esse traço estrangeiro fica reduzido, uma vez que, de modo geral, os tradutores das letras brasileiras para o francês são pouco audaciosos na subversão da língua francesa — do ponto de vista sintático, neológico, dialógico, criativo — e acabam por produzir traduções que anexam a literatura e a cultura brasileiras à língua e à cultura francesas.

Entretanto, a posição do Brasil literário no mapa mundial das literaturas evoluiu consideravelmente desde o final do século XVIII e início do século XX. Distante daquilo que Casanova chama de meridiano de Greenwich, dominado pelas instâncias literárias de Paris, Londres e New York, até a segunda metade do século XVIII, a literatura brasileira tornou-se depois uma literatura independente e autônoma. Segundo Casanova, o acesso de uma “literatura dominada” ou “*petite littérature*’ passe par l’invention ou la création d’une langue”²⁷². As reivindicações brasileiras de uma língua própria passaram com efeito pela criação de uma língua brasileira dentro da língua portuguesa, a partir do século XIX, acentuando-se no início do século XX (*Macunaíma*, 1928). “Único material verdadeiro de criação dos escritores”, a língua, afirma Casanova, permite inovações e revoluções literárias²⁷³. Assim, os escritores podem postular ao título de nova língua literária no seio de sua própria língua, uma vez que, ainda segundo Casanova, eles desviam dos usos literários, as regras de correção gramaticais e literárias e afirmam a especificidade de uma língua “popular”. O que a França havia conquistado, como a padronização da língua francesa, ao longo do século XVII, afirma Casanova²⁷⁴, o Brasil, com relação à codificação da língua portuguesa do Brasil e a literarização das práticas orais, em nossa opinião, conquistou com mais de dois séculos de atraso.

²⁷² CASANOVA, 2002, p. 309-10.

²⁷³ CASANOVA, 2002, p. 309.

²⁷⁴ CASANOVA, p. 88.

Segundo Casanova, para serem percebidos, os escritores “dominados” precisam produzir e exibir alguma diferença²⁷⁵, seja por assimilação de sua literatura a uma outra literatura, seja por dissimilação, e esse é, no nosso ponto de vista o caso da literatura brasileira que, há mais de um século e meio (Alencar), reivindicou sua identidade regional e nacional. Como sublinhamos, os escritores impuseram sua língua e sua gramática, sua ruptura da narrativa (descontinuidade narrativa); encontraram, em suma, soluções literárias, narrativas, técnicas, formais e estilísticas.

Nossa contribuição ao mapa mundial das literaturas tende a apresentar o projeto literário brasileiro que só pode ter acesso, para retomar a expressão de Casanova ao universalismo — fabricado pelos centros — se for compreendido, uma vez que se a universalidade da literatura brasileira parece de alguma forma escapar aos centros, a literatura brasileira é desde já, em nossa opinião, um paradigma literário, ou seja, ela serve de medida, de modelo aos escritores e às literaturas “desprovidas”. Em primeiro lugar, segunda Casanova, cada área linguístico-cultural, exportação política das línguas centrais das nações colonizadoras “cada território ‘linguístico’ compreende um centro que controla e polariza as produções literárias dependentes dele”²⁷⁶. Assim, explica ela, por exemplo, que “Paris é central para os escritores da África e do Magreb, assim como para os da Bélgica, da Suíça e do Quebec”, ou que “Barcelona, capital intelectual e cultural da Espanha, continua sendo um grande centro literário para os latino-americanos”²⁷⁷.

Para o Brasil, é diferente, já que ele criou uma língua dentro da língua. Seu centro não é Portugal, mas ele próprio. O Brasil tem vários centros, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte,

²⁷⁵ Ibid., p. 197.

²⁷⁶ Ibid., p. 150.

²⁷⁷ Ibid.

Brasília, Recife, Florianópolis. O Brasil tem seu panteão específico, seus prêmios literários, suas próprias tradições e até mesmo, como disse Casanova com relação aos centros, “rivalidades internas dando forma e conteúdo a sua produção literária num conjunto linguístico dado”²⁷⁸. As literaturas “desprovidas” da África lusófona (Angola, Moçambique), acrescenta, apoiam-se no polo brasileiro para reivindicar por seu turno uma subversão política e literária das normas gramaticais portuguesas²⁷⁹. O Brasil é percebido como paradigma de independência e de autonomia literária pelas literaturas de língua portuguesa da África. O Brasil é, portanto, um centro que controla e polariza as produções literárias dependentes dele, do mesmo modo que Paris, Londres ou Barcelona.

Em seguida, o espaço literário internacional, no mapa mundial das literaturas, estrutura-se segundo o volume e a antiguidade dos recursos literários, e também segundo o grau de autonomia (relativa) de cada espaço nacional. A literatura brasileira preenche *a priori* esses critérios de autonomia, de antiguidade, uma vez que existe há mais de três séculos e, quanto ao volume, aumenta cada vez mais, sobretudo pelo volume de suas traduções. Mas, para serem reconhecidos no espaço literário internacional, é preciso ainda, segundo Casanova, que os escritores escrevam segundo as normas internacionais em voga no meridiano de Greenwich²⁸⁰. Os escritores brasileiros escrevem segundo essas normas? Talvez não o suficiente, em termos de subversão da língua, dissidência estética, para que a literatura brasileira seja promovida ao *ranking* das grandes literaturas pelas próprias grandes literaturas que estabelecem o universalismo — Machado de Assis, no final do século 19, não foi reconhecido porque não escrevia numa “grande língua literária”²⁸¹.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid., p. 158-159.

²⁸⁰ Ibid., p. 160-161.

²⁸¹ Citado por Casanova, p. 377.

Por outro lado, longe de contestar o fato de que o escritor se insurge contra os cânones estéticos “obsoletos”, o que ao contrário contestamos é que, para Casanova, num élan “galocêntrico”, seria “normal”, na ordem da coisas, que um escritor rejeite os cânones estéticos impostos pelo seu universo “nacionalista” para seguir outros cânones, estes também impostos, aqueles que ela chama de os cânones do “espaço internacional”, em outros termos, a América do Norte e a Europa (e, nem toda a Europa). Os escritores brasileiros não seguem esse percurso e se rejeitam ou rejeitaram cânones impostos no seu espaço cultural, não aplicam ou não aplicam mais os cânones impostos pelo espaço internacional, e criando novos cânones no seu próprio espaço nacional. Seria isso, uma vez mais um *handicap* ao reconhecimento da literatura brasileira enquanto literatura mais central, ou menos “periférica”, menos “ex-centrada” ou menos “desprovida”?

Como vimos, os escritores brasileiros não são “assimilados” a um grande centro literário, eles são “desassimilados”, tendo criado seus próprios centros literários. Nisso estaria a razão de seu reconhecimento tardio e tímido para existir no espaço literário internacional? Talvez, pois, é preciso dizer que os escritores oriundos das antigas colônias inglesas (Shaw, Yeats, Tagore, Narayan ou Soyinka, segundo Casanova), quer sejam inteiramente assimilados aos “valores” britânicos, como Naipaul, quer mantenham uma relação de distância crítica, como Rushdie, podem existir literariamente no plano internacional²⁸². Em todo caso, esses escritores oriundos das antigas colônias inglesas escrevem em inglês, segundo afirma Casanova. Eles não esperam pois serem eventualmente traduzidos. Acontece que não há uma literatura da lusofonia no sentido em que há uma literatura do *commonwealth* ou da francofonia. É igualmente, talvez, uma outra desvantagem ou impedimento para

²⁸² Casanova, 2002 p. 152.

o reposicionamento da literatura brasileira no mapa mundial das literaturas.

Além do mais, se partimos da hipótese de Casanova sobre a relação a consagração de uma literatura por efeito de grupo, compreende-se o *status* ambíguo da literatura brasileira no espaço literário internacional. Com efeito, Casanova afirma que:

*De fato existe, por parte dos editores, uma vontade de agrupar sob um mesmo rótulo autores que nada tem ou tem pouca coisa em comum para criar um efeito de grupo. Esse efeito de rótulo (ver também o exemplo boom latino-americain) é uma das estratégias editoriais e críticas mais eficazes para legitimar a “novidade” de um projeto literário.*²⁸³

E se a consagração parisiense é um recurso necessário para os autores internacionais de todos os espaços literários “dominados”, segundo Casanova²⁸⁴, o Brasil ainda não obteve a consagração parisiense, ainda que Paris o tenha acolhido enquanto convidado de honra na Feira do Livro de 1998, como primeiro país da América do Sul a ser convidado, o que é talvez sintomático. O Brasil, todavia, não é uma antiga colônia francesa, nem inglesa, sua literatura não se dobra forçosamente às normas “internacionais”, ou seja francesas, inglesas e norte-americanas. O Brasil parece comportar-se como um centro do mesmo modo que Paris, Londres ou Nova Iorque. Por que aliás esses centros dividiriam seu poder hegemônico com um centro emergente? Os grandes centros, inglês, norte-americano e francês, não podem mais ignorar o Brasil literário. Não reconhecem todavia como uma grande literatura, daí um volume de traduções pouco consequente, traduções naturalizadas — atitude colonial ou “colonizante” perpetuando-se. Os centros não podiam mais ignorar *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, traduzido em francês em

²⁸³ Casanova, p. 154-155.

²⁸⁴ Ibid., p. 162.

1979 e 1996 e em inglês (Estados Unidos) em 1984²⁸⁵. É por meio da tradução que os centros mostram e provam seu reconhecimento literário. Mas é preciso contar com o que Casanova chama de “*desigualdade literária das línguas*”²⁸⁶. O português não pertence às grandes línguas literárias, ele não tem o mesmo prestígio, sobretudo o português do Brasil.

Paradoxalmente, se a tradução é um reconhecimento, uma consagração e se a tradução de obras provindo de literaturas “desprovidas” para anexá-las em proveito dos recursos centrais, a França, traduzindo cada vez mais as obras brasileiras — que ele considera oriundas de uma literatura “desprovida” — mesmo que sejam traduções “naturalizantes” que dominam as estratégias de tradução, reconhece de modo bastante implícito que o Brasil literário não é mais tão “ex-centricue” (fora do centro), embora sem lhe atribuir uma posição oficialmente mais “central”. A posição do Brasil no mapa mundial das literaturas mudou e evoluiu em direção ao centro e isso, graças às instâncias parisienses. Essas mesmas instâncias não podem entretante integrá-lo numa posição mais central, tendo em vista da área linguística que os separa ou tendo em vista que o Brasil não é uma ex-colônia francesa.

De qualquer modo, Casanova refere-se com justeza à consagração isolada de escritores vindo daquilo que ela chama “a literatura desprovida”, como Tagore que se autotraduz do bengali para o inglês como os escritos hispano-americanos do *boom*. Não é a literatura deles que é consagrada, por exemplo a literatura argentina, a literatura peruana, mas alguns escritores, como Borges, Llosa, reconhecidos individualmente sob a etiqueta coletiva do *boom*. Os grandes centros podem reconhecer certos escritores brasileiros

²⁸⁵ BARBOSA, Heloisa. *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*. University of Warwick, 1994, p. 15.

²⁸⁶ Casanova, 2002, p. 169.

e consagrá-los no *ranking* dos grandes escritores universais, porém esses mesmos grandes centros jamais reconheceram outras literaturas, em sua inteireza, como literaturas que teriam tido alcançado um *ranking* mais central literariamente, tendo o mesmo poder discriminatório que os grandes centros. A literatura brasileira estaria condenada de antemão a permanecer na periferia ou mesmo na interseção, a despeito de sua autonomia literária, de seu capital literário, de suas inovações literárias?

E se, como afirma Casanova, a consagração é “*un mécanisme d’annexion systématique aux catégories esthétiques centrales, source de détournements, de malentendus, de contresens ou même d’impositions autoritaires de sens*”²⁸⁷, a literatura brasileira somente será consagrada se ela se dobrar ao “universal” dos centros, se não reivindicar, ou não reivindicar mais, suas próprias normas estéticas e literárias e seu contexto histórico, cultural, político, literário específico. A literatura brasileira é “deshistoricizada” (como mostramos a respeito da não tradução de notas ou argumentos históricos) para se tornar uma literatura brasileira naturalizada, afrancesada. Quem sabe que Paulo Coelho é brasileiro? Que ele é “universal”, sabe-se certamente; aliás isso é próprio do *best-seller* “internacional”. Enquanto a intradução for alta no Brasil — 70% para os anos 90 segundo Barbosa — seu crédito literário sofrerá. Sabe-se que os grandes centros praticam o auto-proteccionismo freando a intradução; em 1990 traduziu-se 3,3% na Inglaterra e em 2000 17% na França²⁸⁸. Nota-se contudo que as intraduições são bastante elevadas na França, mas é preciso acrescentar que segundo as estatísticas do Centro Nacional do Livro, 67% de suas intraduições são provenientes do inglês. A intradução, concebida como anexação e reapropriação de um patrimônio estrangeiro,

²⁸⁷ Casanova, p. 215.

²⁸⁸ Site do Centre National du livre.

Disponível em: <<http://www.centrenationaldulivre.fr>>.

explica Casanova, é um dos meios de aumentar o patrimônio de uma literatura²⁸⁹. Como a Alemanha romântica do século do 19, o Brasil do 900 e do início do século 20 importou inúmeros grandes clássicos “universais” europeus. Porém com diferentes objetivos.

Para a Alemanha, tratava-se como afirma Casanova²⁹⁰, de “enobrecer” ou de “civilizar” o alemão pela “conquista” de métricas estrangeiras. Tratava-se da importação de tradições nobres, do afrancesamento do alemão, da grecização da língua poética alemã. É a importação desse modelo, apreendido como modelo de todas as culturas que vai permitir, ainda segundo Casanova, ao alemão de rivalizar com as maiores línguas literárias.

Para o Brasil, tratava-se de criar uma identidade literária, de criar uma língua no seio de uma outra língua, uma língua mestiça pela incorporação do vocabulário indígena (tupi-guarani), africano (principalmente iorubá) e francês (por modismo após as missões francesas de 1816), em seguida, no início do século 20, pela incorporação dos “falares dos imigrantes” (italiano, japonês, alemão, árabe) e dos “falares regionais” do povo, subvertendo o uso normativo do português. É certo que as línguas indígenas e africanas não eram e não são tidas por modelo de toda cultura pelos centros dominantes. Mas os escritores brasileiros, reapropriando-se de seus próprios recursos, puderam criar sua visibilidade literária graças a sua liberdade criadora. Os escritores brasileiros alcançaram, ainda que não sejam reconhecidos em seu conjunto como tais pelas instâncias dominantes do espaço literário internacional, aquilo que Casanova chama da etapa última da liberação da escrita e dos escritores, ou seja a afirmação do uso autônomo de uma língua autônoma isto é especificamente literária. Em nossa opinião, as grandes línguas ditas “literárias” e “centrais” não alcançaram, com exceção de casos

²⁸⁹ Casanova, p. 322.

²⁹⁰ Ibid., p. 323.

individuais, o mesmo grau de autonomia e de liberdade criativa literária que o português do Brasil uma vez que esta liberação da escrita, atesta Casanova, remeteria a

Uma língua que não se submeteria a nenhuma lei de correção gramatical ou mesmo ortográfica [sic], que recusaria as exigências comuns da mais imediata legibilidade, da mínima comunicação, para só obedecer às exigências ditadas pela própria criação literária.

Bibliografia

1 TRADUÇÃO

1.1 Obras

ALVAREZ, R.; VIDAL, C.-A. (eds.). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996.

BAKER, Mona. In: *Other Worlds: Course Book of Translation*. London: Routledge, 1992.

_____. (Ed.). *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. *Translation, History and Culture*. London: Pinters Publishers, 1990.

_____. *Translation Studies*. Revised ed. London/New York: Routledge, 1991.

_____.; TRIVERDI, Harish. *Post-Colonial Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1999.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do Longuíquo*. Tradução Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Tubarão: Copiart, 2012.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1981.

BRISSET, Annie. *Sociocritique de la traduction*. Préface d'Antoine Berman. Québec: Le préambule, 1990.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHEVREL, Yves; BRUNEL, Pierre. *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, 1989.

GAMBIER, Yves. (Ed.). *Les transferts linguistiques*. Villeneuve d'Asq, 1995.

HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman, 1990.

HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm, 1985.

_____. *Translation and Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St Jerome, 1999.

KING, John. (Ed.). *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London: Faber & Faber, 1987.

KITTEL, Harald. *Die literarische Übersetzung*. Berlin: Erich Schmidt, 1988.

_____.; FRANCK, Armin Paul. *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlin: Erich Schmidt, 1991.

LAMBERT, José.; VAN DEN BROECK, R. *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978.

_____.; VAN BRAGT, Katrin. “*The Vicar of Wakefield*” en langue française. *Traditions et ruptures dans la littérature traduite*. Leuven: Literatuurwetenschap, KUL, 1980.

_____. *Literary Translation, Research Updated*. Leuven: Acco, 1995.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St Jerome, 1998.

SCHÄFFNER, Cristina. *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters, 1999.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”. Tradução de Celso R. Braidão In : HEIDERMAN, Werner (org.) *Clássicos da teoria da tradução*. v. 1. Alemão-Português, 2. ed., Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário. Paratextos e discurso de acompanhamento*. Volume 1. Tradução do francês de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Copiart: Tubarão, 2011.

TOURY, Gideon. In: *Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

_____. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 1995.

_____. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino. Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, EDUSC, 2002.

1.2 Artigos em revistas especializadas e anais de congressos/colóquios

BERMAN, Antoine. “La retraduction comme espace de la traduction”. In: *Revue Palimpsestes*, n. 4 (“Retraduire”). Paris: Sorbonne Nouvelle, 1990.

EVEN ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies”. In: *Poetics Today*, v. 11, n. 1. Tel Aviv: The Porter Institute, 1990.

_____. “Polysystem Studies Papers in Historical Poetics and Semiotics of Culture”. Jerusalem: MSS, 1986.

HEILBRON, Johan. “Towards a Sociologie of Translation, Book Translations as a Cultural World-System”. In: *European Journal of Social Theory*, v. 2, n. 4, 1999.

HERMANS, Theo. "Tourney Empiricism Version One". In: *The Translator*, v. 1, n. 2. Manchester: St Jerome, 1995.

LAMBERT, José. "Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction". In: *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, n. spécial, La Traduction. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

_____. "La traduction, les langues et la communication de masse". In: *Target: international journal of translation studies*. Amsterdam: Benjamins, 1989.

_____. "A tradução". Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres & Álvaro Faleiros. In: *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. "Em busca dos mapas-mundi das literaturas". In: *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. *Translation and Modernization*. Actes du XIII Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée, Ed. de l'auteur (co-éditrice Thereza Hyun), 1991.

_____. "Literaturas, tradução e (des)colonização". Tradução de Marcia A. P. Martins & Paulo Henriques Britto. In: *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. “Sobre a descrição de traduções”. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres & Lincoln P. Fernandes. In: *Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert*. Org. Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Walter Costa. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

LEUVEN-ZWART, Kitty M. van. “Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I” In: *Target*, v.1, n. 2, 1989.

_____. “Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II”. In: *Target*, v. 2, n. 1, 1990.

MILTON, John. “A Translation Model from Latin America”. In: *Theoretical Issues and Practical Cases in Portuguese-English Translations*. London: Edwin Mellen Press, 1994.

THIERIOT, Jacques. [1987]. “Transplanter une forêt: Problèmes de traduction des œuvres d’écrivains brésiliens”. In: *Portugal, Brésil, France: histoire et culture*, Actes du Colloque de Paris 1987. Paris: Fondation Calouste Gulbékian, 1988.

VENUTI, Lawrence. “Introduction”. In: *Translation & Minority*. The Translator. v. 4, n. 2. Manchester: St Jerome, 1998.

1.3 Bibliografia virtual

<http://www.bn.br>

<http://www.centrenationaldulivre.fr>

<http://www.culture.fr/culture/actual/salon-du-livre/bresil/htm>
(artículo de Jean Soublin, romancista e crítico no *Monde des livres*)

<http://www.euroliterature.uib.no>

<http://www.lemonde.fr/dossiers/slbresil/1000.htm> (article de Michel Riaudel)

<http://www.lexpress.presse.fr/dossiers/bresil/club.htm>

<http://www.paulocoelho.com.br>

<http://www.unesco.org>

1.4 Teses

BARBOSA, Heloisa. *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*. Thèse de Doctorat non publiée. Université de Warwick, Angleterre, 1994.

CARNEIRO da CUNHA, Teresa Dias. [1999]. *As obras de Mário de Andrade traduzidas na França: História, concepção e crítica*. Mémoire de Master. Rio de Janeiro, non publié.

COSTA, Walter. [1980]. *Un roman brésilien en français. Questions de traductions à propos de Grande Sertão: Veredas de JGR*. Mémoire non publié. Leuven (Belgique).

DECKERS, Inez. [1988]. *Du "Boom" au "big bang". Traduction de la littérature hispano-américaine en français (1960-1985)*. Mémoire de licence non-publié. Leuven.

OLIVEIRA, Maria Thereza Indiani de. [1977]. *L'œuvre de Jorge Amado en France — Réception critique*. Grenoble. Thèse de doctorat non publiée.

VALEZI STAUT, Lea M. [1991]. *A recepção da obra machadiana na França*. São Paulo. Thèse de doctorat non publiée.

VEIGA, Cláudio. *Um brasilianista francês: Philéas Lebesgue*. Rio de Janeiro: Topbooks / Salvador: FCEB, 1998.

2 LITERATURA — HISTÓRIA — TEORIA — CRÍTICA

2.1 Obras

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1984.

ASSIS, Joaquim Machado de. *Crítica literária*. São Paulo: W.M. Jackson, 1962.

BARBOSA, João Alexandre. “Leitura de José de Alencar”. In: *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1995.

BERND, Zilá. *Littérature Brésilienne et identité nationale*. Préf. Marc Angenot. Col. Recherches et Documents, Amériques Latines. Paris: L'Harmattan, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1990.

_____. “Une révolution conservatrice dans l’édition”. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. Paris: MSH, 1999.

BUREAU, Luc; FERRARI, Jean. (Textes réunis par) *La rencontre des imaginaires. Entre Europe et Amériques*. Direct. Jean-Jacques Wunenburger. Col. Recherches et Documents, Amériques Latines. Paris: L’Harmattan, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1965.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 1 e 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARELLI, Mario; THERY, Hervé; ZANTMAN, Alain. *France-Brésil: Bilan pour une relance*. Col. Maillons. Paris: Entente, 1987.

CARELLI, Mario; GALVÃO, Walnice N. *Le roman brésilien*. Paris: PUF, 1995.

CARVALHO, Ronald de. *Le Brésil et le génie français*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CALVALCANTI PROENÇA. *Iracema*. Edição Crítica. São Paulo: EDUSP, 1979.

_____. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

COSTA, Benedito. *Le roman au Brésil*. Col. Bibliothèque d'Etudes Brésiliennes. Paris: Garnier, 1918.

COUTINHO, Afrânio (dir) (1955) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana.

_____.; FARIA COUTINHO, Eduardo de. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. "Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem". In: *Guimarães Rosa: Coletânea*. Eduardo F. Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, 1826.

_____. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal*. Paris: Lecoq et Durey, 1826.

ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*. 5ème éd. Paris: PUF, 1973.

Essai de littérature et de culture brésilienne. Paris: pub. de l'Ambassade du Brésil en France, 1998.

FRANCE, Anatole. In: *Machado de Assis et son œuvre littéraire*. Paris: Louis Michaud, 1909.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Fiction Moderne et Représentation Médiévale: un cas". In: *Idéologies, Littérature et Société en Amérique latine*. Actes du Colloque. Bruxelles: ULB, 1974.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1981.

_____. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

GREVISSE, Maurice. *Le bon usage*. Paris/Gembloux: Duculot, 1986.

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal: Fides, 1997.

HOFFMANN, E. T. W. *Contes Fantastiques I*. Tradução de Loève-Veimars. Introduction José Lambert. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

_____. *Contes fantastiques II*. Tradução de Loève-Veimars. Introduction José Lambert. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

_____. *Contes fantastiques III*. Tradução de Loève-Veimars. Introduction José Lambert. Paris: Garnier-Flammarion, 1982.

Il Guarany (Livret), recorded live at Oper der Stadt Bonn, Germany. Arthur Intelmann Editor, 1994.

JOURDA, Pierre. *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*. Paris: Boivin & Cie, 1938.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.

LEYENS, Jacques-Philippe; YZERBYT, Vincent. *Psychologie sociale*. Sprimont: Margada, 1997.

LOPEZ, Luiz Roberto. *Historia do Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

Machado de Assis, antologia de estudos. Bosi, Garbuglio, Facioli e Curvello (ORGS). São Paulo, Ática, 1982.

Machado de Assis 150 anos. Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 1988.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista*. Brasília, 1973.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.

OLIVEIRA LIMA. *La langue portugaise. La littérature brésilienne*. Conférences faites les 18 et 25 janvier 1909. Anvers: Thibaut, 1909.

_____. *Formation historique de la nationalité brésilienne*. 12 conférences à la Sorbonne du 15 mars au 6 mai 1911. Paris: Garnier, 1911.

ORBAN, Victor. *Anthologie française des écrivains brésiliens*. Paris: Garnier, 1910.

_____. *Littérature brésilienne*. Préface de Oliveira Lima. Paris: Garnier, 1914.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.

PAZ, Octavio. *La fleur saxifrage*. Tradução de Jean-Claude Masson. Paris: Gallimard, 1984.

PROENCA, D. Filho. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

RABELAIS. *Les grandes et inestimables cronicques du grand et énorme géant Gargantua*. Paris: Ed. Des Quatre Chemins, 1925.

RAILLARD, Alice. *Jorge Amado, Conversations avec Alice Raillard*. Paris: Gallimard, 1990.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas. França-Brasil-Portugal*. Tradução e coord. De Durval Ártico; Maria Leticia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande Sertão: Veredas — Roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992.

SODRE, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SORÁ, Gustavo. “La maison et l’entreprise”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Paris: MSH, 1999.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: EDUSP, 1977.

SWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TAPAJÓS, Vicente. *História do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Une parisienne au Brésil*. Paris: Paul Ollendorff, 1883.

VARGAS LLOSA, Mario. *La guerre de la fin du monde*. Paris: Gallimard, 1982.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1977.

WAGLEY, Charles. *An Introduction to Brazil*. New York: Columbia University Press, 1971.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o Paraíso*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*. Berlin: Asher, 1863.

2.2 Jornais — Revistas

Diário do Rio de Janeiro, 23 nov. 1866.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n. 779, 7 abr. 1991.

La Quinzaine Littéraire, Paris, n. 484, 16-30 abr. 1987.

Magazine Littéraire, Paris, n. 187, 1982.

Mercure de France, 1901-1964, Paris. *Revue Palimpsestes*. n. Spécial Retraduire. Paris: Pub. De la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Revue des Deux Mondes, 1881-1916, Paris.

Travessia n. 16/17/18, intitulée “Brasil-França”, 1988/1989. Florianópolis: Ed. da UFSC.

Le Nouvel Observateur, Paris, n. 1741, mars 1998.

Le Nouvel Observateur, Paris, 3-9 set. 1998.

3 ENCICLOPÉDIAS — CATÁLOGOS — REPERTÓRIOS — BIBLIOGRAFIAS

ABREU, Estela dos Santos. *Ouvrages brésiliens traduits en France/ Livros brasileiros traduzidos na França*. 3. ed. Augmentée. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/EDUFF, 1994.

_____. *Ouvrages brésiliens traduits en France/ Livros brasileiros traduzidos na França*. 4. ed. Augmentée. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/EDUFF, 1998.

Annuaire Statistique de l'Unesco, Unesco Publishing et Berman Press, 1999.

.Annuaire Statistiques de l'Unesco, Unesco publishing, 37 v., 1963-1999.

Bibliographie de la France (Publications reçues par le Service du Dépôt Légal, notices établies par la Bibliothèque Nationale). 300 v. Paris: Cercle de la Librairie, 1930-1996.

Bibliographies des traductions françaises 1810-1840, Katrin Van Bragt.

Catalogue Général des Livres Imprimés (Catalogue officiel). 231 Tomos. Paris: Imprimerie Nationale, 1897-1981.

Catalogue Général de la Librairie Française. 50 v. Paris: Librairie Nilsson / Cercle de la Librairie, 1891-1975.

Catalogue des Livres Disponibles 1999 - French Books in Print (Ouvrages disponibles publiés en langue française dans le monde). 6 v. Paris: Electre, 1999.

Catalogue des Livres Disponibles 2000 - French Books in Print (Ouvrages disponibles publiés en langue française dans le monde). 6 v. Paris: Electre, 1999.

Encyclopaedia Universalis, Paris, v. 4, 1993.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Brasil, n. 1. Lisboa/Rio de Janeiro: ed. Enciclopédia, 1967.

Index Translationum (Répertoire International des traductions). volumes 1-39. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle/UNESCO, 1932-1986.

Index Translationum. CD ROM (Index Cumulatif de 1979-1997), 4. ed. rev. Paris: UNESCO, 1997.

Répertoires Livres Hebdo. 20 v. Paris: Editions Professionnelles du Livre, 1980-1999.

4 DICIONÁRIOS

BLOCH, Oscar; VON WARTBURG, Walter. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: PUF, 1975.

Dictionnaire Bilingue Bertrand. Portugais-Français. Paris: Bertrand, 1989.

Dictionnaire Bilingue Bertrand. Français-Portugais. Paris: Bertrand, 1989.

Dictionnaire Larousse du XXème siècle. Paris: Larousse, 1928.

Dictionnaire Le Petit Robert. Dir. Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Le Robert, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de Mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

Grand Dictionnaire Universel du XIXème. Paris: Larousse, 1867.

MATTOSO CÂMARA Jr., Joaquim. *Dicionário de Linguística e Gramática*. Petrópolis: Vozes, 1986.

Anexo

Bibliografia das traduções de romances brasileiros em francês no século XX

1900-1909

ALENCAR, José Martiniano de. *Le fils du soleil (Les aventuriers ou le Guarani)*. Tradução de L. Xavier de Ricard. Paris: J. Tallandier, 1902.

1910-1919

ARANHA, José Pereira da Graça. *Chanaan*. Tradução de Clément Gazet. Paris: Plon, Nourrit & Cie, 1910.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Mémoires Posthumes de Bráz Cubas*. Tradução de Adrien Delpech. Paris: Garnier, 1911.

1920-1929

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Macambira*. Tradução de Philéas Lebesgue e Pierre-Manoel Gahisto. Paris: L'Édition Française Illustrée, 1920.

PEIXOTO, Júlio Afrânio. *Bugrinha*. Tradução de Le Comte Maurice de Périgny. Paris: J. Dumoulin, 1925.

MARQUES, Francisco Xavier Ferreira. *Janna et Jöel*. Tradução de Philéas Lebesgue e Pierre-Manoel Gahisto. Paris: Gedalge, 1928.

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracéma*. Tradução de Philéas Lebesgue. Paris: Gedalge, 1928.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Mano*. Tradução de Georgina Lopes. Rio de Janeiro: Roberto Corrêa, 1929.

PEIXOTO, Júlio Afrânio. *Sortilèges*. Tradução de Maurice de Périgny. Paris: Plon, 1929.

1930-1939

AMADO, Jorge. *Bahia de tous les Saints*. Tradução de Michel Berveiller e Pierre Hourcade. Paris: Gallimard, 1938.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Stock / Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936.

PEIXOTO, Júlio Afrânio. *Bugrinha*. Tradução de Maurice de Périgny. Paris: N.E. Latines, 1937. Col. Les Maîtres Etrangers. (já traduzido em 1925, mesmo tradutor, editora diferente)

SOUSA, Cláudio Justiniano de. *Chair de péché*. Tradução de Georges Raeders. Paris: Jean Fort, 1932.

1940-1949

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Mémoires d'un sergent de la milice*. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. (1944) *Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas* Tradução de R. Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944. Col. Les Maîtres des Littératures Américaines. (já traduzido em 1911, tradutor e editora diferentes)

AMADO, Jorge. *Terre violente*. Tradução de Claude Plessis. Paris: Nagel, 1946. Col. Les Grands Romans Etrangers.

ALENCAR, José Martiniano de. *O Guarany*. Tradução e adaptação de Vasco de Lacerda. Paris: La Sixaine, 1947. (já traduzido em 1902, tradutor e editora diferentes)

CUNHA, Euclides da. *Les terres de Canudos*. Tradução de Sereth Neu. Pref. Afrânio Peixoto. Paris: Julliard, 1947.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas*. R. Chadebec de Lavalade. Paris: Emile-Paul Frères, 1948. (já traduzido em 1911 e 1944, mesmo tradutor que em 1944, editora diferente)

AMADO, Jorge. *Le chevalier de l'espérance - Vie de Luís Carlos Prestes*. Tradução de Julia e Georges Soria. Paris: Ed. Français Réunis, 1949.

_____. *Mar morto*. Tradução de Noël A. François. Paris: Nagel, 1949.

DUPRE, Maria José Fleury Monteiro. *Nous étions six*. Tradução de Claude Le Lorrain. Paris: Ed. de la Paix, 1949.

PEIXOTO, Júlio Afrânio. *Sinhazinha*. Tradução de Pierre Manoel Gahisto. Paris: Fasquelle, 1949.

1950-1959

AMADO, Jorge. *Les chemins de la faim*. Tradução de Violante do Canto. Paris: Ed. Français Réunis, 1951.

_____. *La terre aux fruits d'or*. Tradução de Violante do Canto. Paris: Nagel, 1951.

_____. *Capitaines des sables*. Tradução de Vanina. Paris: Gallimard, 1952.

AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. *Botafogo, Une cité ouvrière*. Tradução de Henry Gunet. Paris: Club Bibliophile de France, 1953.

REGO, José Lins do. *L'enfant de la plantation*. Tradução de Jeanne Worms-Reims. Paris: Les Deux Rives, 1953.

LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Tradução de Denise Térésa Moutonnier. Paris: Plon-Julliard, 1954.

AMADO, Jorge. *Cacao*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Nagel, 1955.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Alain de Acevedo. Paris: Nagel, 1955. Col.Unesco d'Euvres Représentatives.

LISBOA, Rosalina Coelho. *Les moissons de Caïn*. s/ref. trad. Pref. André Maurois. Paris: Plon, 1955. Col. Feux Croisés.

VERISSIMO, Érico Lopes. *Le temps et le vent : le continent*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Julliard, 1955.

_____. *L'inconnu*. Tradução de Armand Guibert. Paris: Plon, 1955.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Albin Michel, 1956. (já traduzido em 1936, mesmo tradutor, editora diferente)

RAMOS, Graciliano. *Enfance*. Tradução de G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1956. Col. Croix du Sud.

REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Tradução de Denise Chast. Paris: Plon, 1956. Col. Romanesque.

AMADO, Jorge. *Gabriela, fille du Brésil*. Tradução de Violante do Canto e Maurice Roche. Paris: Seghers, 1959.

1960-1969

AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. *Le mulâtre*. Tradução de Pierre- Manoel Gahisto. Paris: Plon, 1961.

RAMOS, Graciliano. *Sécheresse*. Tradução de Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1964. Col. Croix du Sud.

ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.

DOURADO, Autran Valdomiro Freitas. *La barque des hommes*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Stock, 1966.

1970-1979

LISPECTOR, Clarice. *Le bâtisseur de ruines*. Tradução de Violante do Canto. Paris: Gallimard, 1970. Col. Du Monde Entier.

AMADO, Jorge. *Les pâtres de la nuit*. Tradução de Conrad Detrez. Paris: Stock, 1970.

_____. *Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia*. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1971. (já traduzido em 1950, tradutor e editora diferentes)

_____. *Les deux morts de Quinquin-La-Flotte*. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1971.

CALLADO, Antônio Carlos. *Mon pays en croix*. Tradução de Conrad Detrez. Paris: Seuil, 1971.

AMADO, Jorge. *Dona Flor et ses deux maris*. Tradução de Georgette Tavares Bastos. Paris: Stock, 1972.

_____. *Tereza Batista*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1974. Col. Le Cabinet Cosmopolite.

LINS, Osman da Costa. *Avalovara*. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Denoël, 1975.

AMADO, Jorge. *La boutique aux miracles*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1976. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

CARVALHO, Walter Campos de. *La lune vient d'Asie*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Albin Michel, 1976. Col. Les Grandes Traductions.

AMADO, Jorge. *Le vieux marin*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1978. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

CARVALHO, José Cândido de. *Le colonel et le loup-garou*. Tradução de José Carlos Gonzales. Paris: Gallimard, 1978. Col. Du Monde Entier.

LISPECTOR, Clarice. *La passion selon G.H.*. Tradução de Claude Farny. Paris: Ed. des Femmes, 1978.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sergent Getúlio*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1978.

AMADO, Jorge. *Tieta d'Agreste, gardienne de chèvres ou le retour de la fille prodigue*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1979. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

ANDRADE, Mário de. *Macounaïma ou le héros sans caractère*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1979.

FONSECA, José Rubem. *Le cas Morel suivi de Bonne et Heureuse Année*. Tradução de Marguerite Wünsch. Paris: Flammarion, 1979. Col. Lettres Etrangères.

1980-1989

AMADO, Jorge. *La bataille du petit trianon*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1980. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

CARVALHO, Walter Campos de. *La pluie immobile*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Albin Michel, 1980. (já traduzido em 1976, mesmos tradutor e editora)

LINS, Osman da Costa. *La reine des prisons de Grèce*. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Gallimard, 1980. Col. Du Monde Entier.

PIÑON, Nelida Cuiñas. *La maison de la passion*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Stock, 1980.

POMPÉIA, Raul d'Ávila. *L'Athénée: chronique d'une nostalgie*. Tradução de Françoise Duprat e Luiz Dantas. Aix-en-Provence: Pandora, 1980.

QUEIROZ, Rachel de. *Dôra Doralina*. Tradução de Mario Carelli. Paris: Stock, 1980.

AMADO, Jorge. *Bahia de tous les Saints*. Tradução de Michel Berveiller e Pierre Hourcade. Paris: Gallimard, 1981. (já traduzido em 1938, mesmos tradutor e editora)

_____. *Les chemins de la faim*. Tradução de Violante do Canto. Paris: Messidor/ Temps Actuels, 1981. (já traduzido em 1951, mesma tradutora, editora diferente)

MONTELLO, Josué de Souza. *Les tribulations de Maître Sévérino*. Tradução de Florence Benoist. Paris: Maritimes d'outre-mer, 1981. Col. Isa de Ricquesen.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. Noël-A. François. Paris: Flammarion, 1982. (já traduzido em 1949, mesmo tradutor e editora diferente)

ANDRADE, José Oswald de Souza. *Anthropophagies*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Tradução de Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Ed. des Femmes, 1982. (já traduzido em 1954, tradutor e editora diferentes)

AMADO, Jorge. *Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1983.

_____. *Suor*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Temps Actuels, 1983.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Anne-Marie Quint. Paris: Métailié/Centre National des Lettres, 1983. (já traduzido em 1936 e 1956, tradutor e editora diferentes)

MACHADO, Dyonélio. *L'argent du laitier*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Maurice Nadeau, 1983.

AMADO, Jorge. *Capitaines des sables*. Tradução de Vanina. Paris: Gallimard, 1984. (já traduzido em 1952, mesmo tradutor, editora diferente)

_____. *Dona Flor et ses deux maris*. Tradução de Georgette Tavares Bastos. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. Paris: Stock, 1984. (já traduzido em 1972, mesmo tradutor, editora diferente)

_____. *Cacao*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1984. Col. Bibliothèque Cosmopolite. (já traduzido em 1955, mesmo tradutor, editora diferente)

_____. *Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia*. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. (já traduzido em 1971, mesmo tradutor, editora diferente)

_____. *La boutique aux miracles*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. (já traduzido em 1976, mesmos tradutor e editora)

_____. *Les souterrains de la liberté*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Temps Actuels, 1984.

QUEIROZ, Rachel de. *Jean Miguel*. Tradução de Mario Carelli. Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

TORRES, Antônio da Cruz. *Cette terre*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 1984. Col. Bibliothèque Brésilienne.

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracéma: légende du Ceara*. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Aix-en-Provence: Alinéa / Paris: Unesco, 1985. (já traduzido em 1928, tradutor e editora diferentes)

AMADO, Jorge. *Les terres du bout du monde*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1985. (já traduzido em 1946, tradutor e editora diferentes)

_____. *Tocaia Grande: La face cachée*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1985. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau et Jacob*. Tradução de Françoise Duprat, Pref. Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1985. Col. Bibliothèque Brésilienne.

CALLADO, Antônio Carlos. *Sempre viva*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Presses de la Renaissance, 1985. Col. Les Romans Etrangers.

CARDOSO, Joaquim Lúcio Filho. *Chronique de la maison assassinée*. Tradução de Mario Carelli. Paris: Métailié, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *L'heure de l'étoile*. Tradução de Marguerite Wünscher. Paris: Ed. des Femmes, 1985.

NASSAR, Raduan. *Un verre de colère* suivi de *La maison de la mémoire*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1985. Col. Du Monde Entier.

SCLIAR, Moacyr Jaime. *Le centaure dans le jardin*. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, Les Romans Etrangers, 1985.

AMADO, Jorge. *La terre aux fruits d'or*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1986.

(já traduzido em 1951, tradutor e editora diferentes)

_____. *L'enfant du cacao*. Ed. bil. Tradução de Alice Raillard. Paris: Messidor-La Farandole, 1986.

DOURADO, Autran Valdomiro Freitas. *L'opéra des morts*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Seuil, 1986.

FONSECA, José Rubem. *Du grand art*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *P...comme Polydore*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Arles: Actes Sud, 1986.

GUIMARÃES, Bernardo Joaquim. *L'esclave Isaura*. Tradução de Claude Farny. Paris: Robert Laffont, 1986.

MONTELLO, Josué de Souza. *Les tambours noirs: la saga du nègre brésilien*. Tradução de Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing. Paris: Flammarion, 1986.

QUEIROZ, Rachel de. *L'année de la grande sécheresse*. Tradução de Jane Lessa e Didier Voïta. Paris: Stock, 1986.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard, 1986. Col. Du Monde Entier.

SCLIAR, Moacyr Jaime. *L'étrange naissance de Rafael Mendes*. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, 1986. Col. Les Romans Etrangers.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Vila Real*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1986. Col. Du Monde Entier.

FRANÇA, Oswaldo Junior. *Jorge le camionneur*. Tradução de Jacques Thiériot. Pref. Jorge Amado. Arles: Actes Sud, 1987.

LISPECTOR, Elisa. *En exil*. Tradução de Sylvie Durastanti. Paris: Des Femmes, 1987.

PIÑON, Nelida Cuiñas. *La force du destin*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Des Femmes, 1987.

PIÑON, Nelida Cuiñas. *La maison de la passion*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Des Femmes, 1987. (já traduzido em 1980, mesmo tradutor, editora diferente)

AMADO, Jorge. *Le bateau négrier - La vie d'un poète*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1988.

ANJOS, Cyro Versiani dos. *Belmiro (Belo Horizonte 1935)*. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1988. Col. Bibliothèque Brésilienne.

DOURADO, Autran Valdomiro Freitas. *La mort en effigie*. Tradução de Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Métailié, 1988. Col. Bibliothèque Brésilienne.

FONSECA, José Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Mémoires de prison*. Tradução de Antoine Seel e Jorge Coli. Paris: Gallimard, 1988. Col. Du Monde Entier.

SARNEY, José. *Au-delà des fleuves*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1988.

AMADO, Jorge. *L'invitation à Bahia*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1989.

_____. *Yansan des orages: une histoire de sorcellerie*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1989. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Albin Michel, 1989. Col. "Bibliothèque Albin Michel", n. 27. (já traduzido em 1936/56, mesmo tradutor, editora diferente)

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Mémoires Posthumes de Brás Cubas*. Tradução de R. Chadebec de Lavalade. Paris: Métailié, 1989. Col. Bibliothèque Brésilienne. (já traduzido em 1944/48, mesmo tradutor, editora diferente)

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Souvenirs d'un gratte-papier*. Tradução de Monique Le Moing e Marie- Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1989.

CALLADO, Antônio Carlos. *Expédition Montaigne*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Presses de la Renaissance, 1989. Col. Les Romans Etrangers.

LINS, Osman da Costa. *Le fléau et la pierre*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli e Claude Barusse. Arles: Actes Sud/Paris: Unesco, 1989.

POMPÉIA, Raul d'Ávila. *L'Athénée: chronique d'une nostalgie*. Tradução de Françoise Duprat e Luiz Dantas. Toulouse: Ombres, 1989. (já traduzido em 1980, mesmos tradutores, editora diferente)

RAMOS, Graciliano. *Sécheresse*. Tradução de Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1989. (já traduzido em 1964, mesmos tradutor e editora)

1990-1999

AMADO, Jorge. *Le pays du Carnaval*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1990. Col. Du Monde Entier.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1990. Col. Bibliothèque Brésilienne. (já traduzido em 1955, tradutor e editora diferentes)

FRANÇA, Oswaldo Jr. *Au fond des eaux*. Tradução de Jacques Thiériot. Arles: Actes Sud, 1990.

FONSECA, José Rubem. *Vastes émotions et pensées imparfaites*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Le lustre*. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Ed. des Femmes, 1990.

PIÑON, Nelida Cuiñas. *La république des rêves*. Tradução de Violante do Canto e Yves Coleman. Paris: Des Femmes, 1990.

AMADO, Jorge. *La bataille du petit trianon*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col. Bibliothèque Cosmopolite. (já traduzido em 1980, mesmos tradutor e editora)

_____. *Le vieux marin*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. (já traduzido em 1978, mesmas tradutora e editora)

_____. *Les terres du bout du monde*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1991. (já traduzido em 1985, mesma tradutora, editora diferente)

_____. *Suor*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1991.

(já traduzido em 1983, mesma tradutora, editora diferente)

_____. *Tereza Batista*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. (já traduzido em, mesmo tradutor, editora diferente)

CARDOSO, Joaquim Lúcio Filho. *Inácio*. Tradução de Mario Carelli. Paris: Métailié, 1991. Col. Bibliothèque Brésilienne.

LISPECTOR, Clarice. *La ville assiégée*. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Ed. des Femmes, 1991.

RAMOS, Graciliano. *Angoisse*. Tradução de Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Gallimard, 1991. Col. Du Monde Entier.

RAMOS, Graciliano. *Enfance*. Tradução de G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1991. (já traduzido em 1956, mesmos tradutores e editora)

ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991. Col. Grandes Traductions. (já traduzido em 1965, tradutor diferente, mesma editora)

SALES, Herberto. *Les chercheurs de diamants*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1991.

SALES, Herberto. *Les Visages du temps*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Métailié, 1991. Col. Bibliothèque Brésilienne.

SCLIAR, Moacyr Jaime. *Max et les chats*. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, 1991. Col. Les Romans Etrangers.

TELLES, Lygia Fagundes. *L'heure nue*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.

AMADO, Jorge. *La découverte de l'Amérique par les Turcs*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1992. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Sous la bannière étoilée de la Croix du Sud*. Tradução de Monique Le Moing e Marie- Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *Un apprentissage ou le livre des plaisirs*. Tradução de Teresa et Jacques Thiériot. Paris: Ed. Des Femmes, 1992.

MIRANDA, Ana. *Bouche d'Enfer*. Tradução de Antoine Albuca. Paris: Julliard, 1992.

TORRES, Antônio da Cruz. *Un taxi pour Vienne d'Autriche*. Tradução de Henri Raillard. Paris: Gallimard, 1992. Col. Nouvelles Croix du Sud.

AMADO, Jorge. *Suor*. Tradução de Alice Raillard. Aubervilliers: Le temps des cerises, 1993. (já traduzido em 1983 e 1991, mesma tradutora, editora diferente)

CUNHA, Euclides da. *Hautes Terres*. Tradução de Jorge Coli e Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993. Col. Bibliothèque Brésilienne. (já traduzido em 1947, tradutor e editora diferentes)

FONSECA, José Rubem. *Un été brésilien: roman*. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993.

HATOUM, Milton. *Récit d'un certain orient: roman*. Tradução de Claude Fages e Gabriel Iaculli. Paris: Seuil, 1993.

PENA, Cornélio. *La petite morte*. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1993. Col. Bibliothèque Brésilienne.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Métailié, 1993. Col. Bibliothèque Brésilienne.

ABREU, Caio Fernando Loureiro de. *Qu'est devenue Dulce Veiga?* Tradução de Claire Cayron. Paris: Autrement, 1994.

AMADO, Jorge. *Les terres du bout du monde*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1994. (já traduzido em 1946, 1985 e 1991, mesma tradutora que em 85/91, editora diferente de 1985)

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vie et mort de Gonzaga de Sá*. Tradução de Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1994.

COELHO, Paulo. *L'alchimiste*. Tradução de Jean Orecchionni. Paris: Anne Carrière, 1994.

DOURADO, Autran Valdomiro Freitas. *Le portail du monde*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 1994.

FRANÇA, Oswaldo Jr. *L'or de l'Amazonie: roman*. Tradução de Jacques Thiériot. Arles: Actes Sud, 1994.

AMADO, Jorge. *La terre aux fruits d'or*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1995. (já traduzido em 1951 e 1986, mesmo tradutor que em 1986, editora diferente)

ANDRADE, Mário de. *Aimer, verbe intransitif*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli. Paris: Gallimard, 1995. Col. Du Monde Entier.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Ce que les hommes appellent amour. Mémorial de Aires*. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995. Col. Bibliothèque Brésilienne.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995. (já traduzido em 1955 e 1990, mesmos tradutor e editora que em 1990)

COELHO, Paulo. *Sur le bord de la rivière Piedra je me suis assise et j'ai pleuré*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Anne Carrière, 1995.

QUEIROZ, Rachel de. *Maria Moura*. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1995. Col. Bibliothèque Brésilienne.

ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: 10/18, 1995. (já traduzido em 1991, mesma tradutora, editora diferente)

ANDRADE, Mário de. *Macounaïma*. Edição crítica e coordenação de Pierre Rivas. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Stock/Unesco/ALLCA XX, 1996. (já traduzido em 1979, mesmo tradutor, editora diferente)

CAMINHA, Adolfo. *Rue de la Miséricorde*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli. Paris: Métailié, 1996. Col. Bibliothèque Brésilienne.

COELHO, Paulo. *Le pèlerin de Compostelle*. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1996.

MELO, Patrícia. *O matador: le tueur*. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Albin Michel, 1996. Col. Grandes Traductions.

TELLES, Lygia Fagundes. *L'heure nue*. Tradução de Maryvonne lapouge-Pettorelli. Paris: Serpent à Plumes, 1996. (já traduzido em 1991, mesmo tradutor, editora diferente)

VERISSIMO, Érico Lopes. *Le temps et le vent. I. Le continent*. Tradução de André Rougon. Paris: Albin Michel, 1996. Col. Grandes Traductions. (já traduzido em 1995, mesmo tradutor, editora diferente)

AMADO, Jorge. *Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia*. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1997. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite. (já traduzido em 1971 e 1984, mesmo tradutor, editora diferente de 1971).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Le livre de poche, n. 3268, 1997. (já traduzido em 1936/56/83; mesmo tradutor que em 36/56)

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Le philosophe ou le chien. Quincas Borba*. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1997. Col. Suites. (já traduzido em 1955, 1990 e 1995 com o título de *Quincas Borba*, mesmos tradutor e editora que em 1990 e 1995)

CUNHA, Euclides da. *Hautes Terres*. Tradução de Jorge Coli e Antoine Seel. Paris: Métailié, 1997. Col. Suites. (reedição da tradução de 1993)

ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1997. (já traduzido em 1991 e 1995, mesma tradutora e mesma editora que em 1991)

SARNEY, José. *Capitaine de la mer océane*. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Hachette Littératures, 1997.

SOARES, Jô. *Elémentaire, ma chère Sarah!* Tradução de François Rosso. Paris: Calmann Lévy, 1997.

AMADO, Jorge. *Les terres du bout du monde*. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Temps des cerises, 1998. (já traduzido em 1946, 1985 e 1991, mesmo tradutor 85/91 e editora diferente)

CARVALHO, Bernardo. *Les ivrognes et les somnambules*. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Ed. Rivages, 1998.

COELHO, Paulo. *La cinquième montagne*. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1998.

_____. *Le pèlerin de Compostelle*. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1998. (mesmos tradutor e editora que em 1996)

_____. *Manuel du Guerrier de la lumière*. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1998.

FELINTO, Marilene. *Les femmes de Tijucopapo*. Tradução de Selda Carvalho e Véronique Basset. Paris: Eulina Carvalho, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Près du cœur sauvage*. Tradução de Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Ed. des Femmes, 1998. (já traduzido em 1984, tradutor e editora diferentes; mesmos tradutor e editora que em 1982)

PIÑON, Nelida Cuiñas. *Fundador*. Tradução de Violante do Canto e Yves Coleman. Paris: Des Femmes, 1998.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Le sourire du lézard*. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Serpent à Plumes, 1998.

SCLIAR, Moacyr. *Sa majesté des Indiens*. Tradução de Séverine Rosset. Paris: Albin Michel, 1998. Col. Grandes Traductions.

SOUZA, Marcio. *L'empereur d'Amazonie*. Tradução de Béatrice de Chavagnac. Paris: Métailié, 1998. Col. Suites.

SUASSUNA, Ariano. *La pierre du royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens*. Tradução de Idelette Muzart Fonseca. Paris: Métailié, 1998. Col. Bibliothèque Brésilienne.

VERISSIMO, Érico Lopes. *Le temps et le vent. II. Le portrait de Rodrigo Cambara*. Tradução de André Rougon. Paris: Albin Michel, 1998. Col. Grandes Traductions.

Autores brasileiros traduzidos

A lista de autores brasileiros foi organizada por ordem alfabética. As referências dos romances brasileiros remetem à primeira edição brasileira. Isso permite avaliar o índice de distância temporal entre o romance brasileiro e a tradução francesa, mas não significa que a primeira edição brasileira foi utilizada como modelo para a tradução francesa. Dentro de cada conjunto de autores, os romances são classificados por data de publicação no Brasil, cultura de origem, seguidos, cada um, de suas traduções, ordenadas por data de publicação na França, assim como das reedições, quando existem. A fonte possibilita uma localização precisa da obra para os pesquisadores e leitores em geral.

◉ **ABREU, Caio Fernando Loureiro de.**

Onde andaré Dulce Veiga? São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
Qu'est devenue Dulce Veiga? Tradução de Claire Cayron. Paris: Autrement, 1994.

Fontes¹: IT CD, n. notice 751353; RLH 1994, n.19183.

◉ **ALENCAR, José Martiniano de.**

O Guarani. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857.
Le fils du soleil (Les aventuriers ou le Guarani). Tradução de L. Xavier de Ricard. Paris: J. Tallandier, 1902.

Fontes²: CLF 1900-1905, Table/Auteurs A-H, p. 16; ESA, 12.

O Guarany. Tradução e adaptação de Vasco de Lacerda. Paris: La Sixaine, 1947.

Fontes: CLF 1946-1956, Tables Décennales Auteurs A-K, p. 30; ESA, 13.

Iracema: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Tip. Viana & Filhos, 1865.

Iracéma. Tradução de Philéas Lebesgue. Paris: Gedalge, 1928.

Fontes: CLF 1930, Répertoire Auteurs, v. 1, A-K, p. 26; CGLI, Tomo CVII, 8°.Y².72729.

Iracéma: légende du Ceara. Tradução de Inês Oseki-Dépré. Aix-en-Provence: Alinéa/ Paris: Unesco, 1985.

Fontes: RLH 1985, n. 14460; ESA, 16.

¹ A abreviação IT CD corresponde ao *Index Translationum CD ROM* (Índice cumulativo de 1979 a 1997) editado pela UNESCO. O número de notice é um número classificatório atribuído pela UNESCO.

RLH significa *Répertoire Livres Hebdo* [repertório de Livres Hebdo]. Essa abreviação será sempre seguida pelo ano de referência assim como do número indicado nos repertórios.

² CLF corresponde ao *Catalogue de la Librairie Française*, seguindo do ano, nome do volume, tomo, e página da referência citada.

A abreviação ESA corresponde às iniciais de Estela dos Santos Abreu que publicou *Ouvrages brésiliens traduits en France* (Catálogo das traduções de obras brasileiras publicadas na França), 1998,. Será sempre seguida do número da página do catálogo.

◉ ALMEIDA, Manuel Antônio de.

Memórias de um sargento de milícias. Rio de Janeiro: Tip. brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854-1855.

Mémoires d'un sergent de la milice. Tradução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944.

Fontes: CLF 1933-1946, Répertoire Auteurs, Tomo I, A-K, p. 44; ESA, 18.

◉ **AMADO, Jorge.**

O país do Carnaval, Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

Le pays du Carnaval. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1990. Col. Du Monde Entier.

Fontes: LD 1999³, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 66.

Cacau, Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

Cacao. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Nagel, 1955.

Fontes: IT 1955, n. notice 7076; CLF 1956-1965, v. 1, A-I, p. 65.

Cacao. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1984. Col.: Bibliothèque Cosmopolite

Fontes: IT 1985, n. notice 24056; RLH 1984, n. 13212

Suor. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

Suor. Tradução de Alice Raillard. Paris: Temps Actuels, 1983.

Fontes: IT 1983, n. notice 24143; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Suor. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1991.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 72

Suor. Tradução de Alice Raillard. Aubervilliers: Le temps des cerises, 1993.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 72

Jubiabá, Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

Bahia de tous les Saints. Tradução de Michel Berveiller e Pierre Hourcade. Paris: Gallimard, 1938.

Fontes CLF 1933-1946, Table Auteurs A-K, p. 47; ESA, 24

Bahia de tous les Saints. Tradução de Michel Berveiller e Pierre Hourcade. Paris: Gallimard, 1981.

Fontes: IT 1981, n. notice 19653; LD1999, v. 1. Auteurs A-J, p. 50

Mar morto, Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

³ LD 1999 ou LD 2000 correspondem ao *Catalogue des Livres Disponibles 1999* ou *Catalogue des Livres Disponibles 2000* (Obras disponíveis e publicadas em língua francesa no mundo inteiro), publicado por Electre. Será sempre seguido do volume por ordem alfabética e da página do volume citado.

Mar morto. Tradução de Noël-A. François. Paris: Nagel, 1949.

Fontes: IT 1949, n. notice 3404; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs, v. 1, A-K, p. 42

Mar morto. Tradução de Noël-A. François. Paris: Flammarion, 1982.

Fontes: IT 1982, n. notice 22916; RLH 1982, n. 11648

Capitães de areia, Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

Capitaines des sables. Tradução de Vanina. Paris: Gallimard, 1952.

Fontes: IT 1952, n. notice 5728; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs A-E, p. 42

Capitaines des sables. Tradução de Vanina. Paris: Gallimard, 1984.

Fontes: IT 1985, n. notice 24057; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

A B C de Castro Alves, São Paulo: Martins, 1941.

Le bateau négrier - La vie d'un poète. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1988.

Fontes: RLH 1988, n. 13605; ESA, 30

O cavaleiro da esperança: vida de Luís Carlos Prestes. São Paulo: Martins, 1942.

Le chevalier de l'espérance: vie de Luís Carlos Prestes. Tradução de Julia e Georges Soria. Paris: Ed. Français Réunis, 1949.

Fontes: IT 1949, n. notice 3965; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs A-E, p. 42

Terras do sem fim, São Paulo: Martins, 1942.

Terre violente. Tradução de Claude Plessis. Paris: Nagel, 1946. Col. Les Grands Romans Etrangers

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs A-E, p. 42; ESA, 79

Les terres du bout du monde. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1985.

Fontes: IT 1986, n. notice 26644; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Les terres du bout du monde. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1991.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 80

Les terres du bout du monde. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1994. Col. Folio. Fontes: ESA, 19

Les terres du bout du monde. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Temps des Cerises, 1998.

Fontes: RLH 1998, n. 25905; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 55

São Jorge dos Ilhéus, São Paulo: Martins, 1944.

La terre aux fruits d'or. Tradução de Violante do Canto. Paris: Nagel, 1951.

Fontes: IT 1951, n. notice 6989; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs, p. 42.

La terre aux fruits d'or. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1986.

Fontes: IT 1986, n. notice 26643; RLH 1986, n. 11703

La terre aux fruits d'or. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Gallimard, 1995.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs, p. 51, RLH 1995, n. 18083

La terre aux fruits d'or. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Temps des Cerises, 1998.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs, p. 51, RLH 1998, n. 25904

Bahia de todos os Santos, São Paulo: Martins, 1945.

L'invitation à Bahia. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1989.

Fontes: RLH 1989, n.16422; ESA, 58

Seara Vermelha, São Paulo: Martins, 1946.

Les chemins de la faim. Tradução de Violante do Canto. Paris: Ed. Français Réunis, 1951.

Fontes: IT 1951, n. notice 6988; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs, p. 42

Les chemins de la faim. Tradução de Violante do Canto. Paris: Messidor/ Temps Actuels, 1981.

Fontes: RLH 1981, n. 10626; ESA, 40

Les chemins de la faim. Tradução de Violante do Canto. Paris: Temps des Cerises, 1998.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; RLH 1998 n. 25900

Gabriela, cravo e canela, São Paulo: Martins, 1958.

Gabriela, fille du Brésil. Tradução de Violante do Canto e Maurice Roche. Paris: Seghers, 1959.

Fontes: IT 1959, n. notice 10450; CLF 1956-1965, v. 1, p. 65.

Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1971.

Fontes: IT 1972, n. notice 14855; CLF 1966-1975, Tables Décennales Auteurs A-E, p. 38

Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1984, n. notice 23131; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1997. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: ESA, 18

A morte e a morte de Quincas Berro d'Água. São Paulo: Martins, 1961.
Les deux morts de Quinquin-La-Flotte. Tradução de Georges Boisvert. Paris: Stock, 1971.

Fontes: IT 1971, n. notice 19242; CLF 1966-1975, Tables Décennales Auteurs A-E, p. 38

Os velhos marinheiros ou *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragon, capitão de longo curso*. São Paulo: Martins, 1961.

Le vieux marin. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1978. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1978, n. notice 3623; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Le vieux marin. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 86

Os pastores da noite. São Paulo: Martins, 1964.

Les pâtres de la nuit. Tradução de Conrad Detrez. Paris: Stock, 1970.

Fontes: IT 1970, n. notice 17106; CLF 1966-1975, Tables Décennales

Auteurs A-E, p.38

Les pâtres de la nuit. Tradução de Conrad Detrez. Paris: LGF, 1998.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 55

Dona Flor e seus dois maridos. São Paulo: Martins, 1966.

Dona Flor et ses deux maris. Tradução de Georgette Tavares Bastos.

Paris: Stock, 1972.

Fontes: IT 1973, n. notice 20411; CLF 1966-1975, Tables Décennales

Auteurs A-E, p. 38

Dona Flor et ses deux maris. Tradução de Georgette Tavares Bastos.

Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1986, n. notice 26642; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Tenda dos milagres, São Paulo: Martins, 1969.

La boutique aux miracles. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock,

1976. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1976, n. notice 1369; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 50

La boutique aux miracles. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock,

1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1985, n. notice 24055; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 50

Tereza Batista cansada de guerra. São Paulo: Martins, 1972.

Tereza Batista. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1974. Col. Le

Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1975, n. notice 935; CLF 1966-1975, Tables Décennales Auteurs

A-E, p. 38.

Tereza Batista. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col.

Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 74

O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor. Rio de Janeiro: Record, 1976.

Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1983.

Fontes: IT 1984, n. notice 23129; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

Tieta do Agreste. Rio de Janeiro: Record, 1977.

Tieta d'Agreste, gardienne de chèvres ou le retour de la fille prodigue. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1979. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1980, n. notice 22273; BF 1979, p. 28

Farda, fardão, camisola de dormir. Rio de Janeiro: Record, 1979.

La bataille du petit trianon. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1980. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1980, n. notice 22270; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 50

La bataille du petit trianon. Tradução de Alice Raillard. Paris: Stock, 1991. Col. Bibliothèque Cosmopolite.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 50; ESA, 28

Os subterrâneos da liberdade. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Les souterrains de la liberté. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Temps Actuels, 1984.

Fontes: IT 1985, n. notice 24058; RLH 1984, n. 11723

O menino grapiúna. Rio de Janeiro: Record, 1981.

L'enfant du cacao. Tradução de Alice Raillard. Paris: Messidor-la Farandole, Ed. Bil, 1986.

Fontes: RLH 1986, n. 15359; ESA, 53

Tocaia Grande: a face obscura. Rio de Janeiro: Record, 1984.

Tocaia Grande: La face cachée. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1985. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.

Fontes: IT 1986, n. notice 26645; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51

O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria. Rio de Janeiro: Record, 1988.
Yansan des orages: une histoire de sorcellerie. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1989. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.
Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 88

A descoberta da América pelos turcos. Rio de Janeiro: Record, 1991.
La découverte de l'Amérique par les Turcs. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1992. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite.
Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 51; ESA, 46

• **ANDRADE, Mário de.**

Amar, verbo intransitivo, Belo Horizonte: Itatiaia, 1927.
Aimer, verbe intransitif. Tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli.
Paris: Gallimard, 1995. Col. Du Monde Entier.
Fontes: RLH 1995, n. 18088; ESA, 98

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Ed. crítica, coord. Telê P. A. Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle. Brasília: CNPq, col. Arquivos, 1988. v. 6
Macounaïma ou le héros sans caractère. Tradução de Jacques Thiériot.
Paris: Flammarion, 1979.
Fontes: IT CD, n. notice 79716; BF 1979, p. 34

Macounaïma. Tradução de Jacques Thiériot. Edição crítica e coordenação de Pierre Rivas. Paris: Stock/Unesco/ALLCA XX, 1996.
Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 64; ESA, 101

Serafim Ponte Grande, Memórias sentimentais de João Miramar, São Paulo: Globo, 1990.
Anthropophagies. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Flammarion, 1982.
Fontes: IT CD, n. notice 157883; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 64

◉ **ANJOS, Ciro Versiani dos.**

O amanuense Belmiro, Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1937.
Belmiro (Belo Horizonte 1935). Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1988. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 554181; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 73

◉ **ARANHA, José Pereira da Graça.**

Canaã. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.
(1910) *Chanaan*. Tradução de Clément Gazet. Paris: Plon, Nourrit e Cie, 1910.

Fontes⁴: CLF 1910-1912, Tomo 25, p. 90; CGLI, Tomo LXIII, n. 8.Y².58621

◉ **ASSIS, Joaquim Maria Machado de.**

Memórias Póstumas de Brás Cubas, Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

Mémoires Posthumes de Brás Cubas. Tradução de Adrien Delpech. Paris: Garnier, 1911.

Fontes: CLF 1910-1912, Tomo 25, p. 690; CGLI, Tomo CII, n. 8.Y².59027

Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas. Tradução de René Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944. Col. Les Maîtres des littératures américaines.

Fontes: IT 1944, n. notice 3602; CLF 1940-1944, Table Auteurs, v. 2, p. 155

Mémoires d'outre-tombe de Brás Cubas. Tradução de René Chadebec de Lavalade. Paris: Emile-Paul Frères, 1948.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs, v. A-K, p. 159; ESA, 129

Mémoires Posthumes de Brás Cubas. Tradução de René Chadebec de Lavalade. Paris: Métailié, 1989. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 557822; RLH 1989, n. 13398

Quincas Borba. Rio de Janeiro: Garnier, 1891.

Quincas Borba. Tradução de Alain de Acevedo. Paris: Nagel, 1955.
Col. Unesco (Œuvres Représentatives).

⁴ CGLI é a abreviação de *Catalogue Général des Livres Imprimés* (Catálogo oficial) publicado pela imprensa nacional francesa. Será sempre acompanhada do tomo correspondente e do número de identificação do catálogo.

Fontes: IT 1955, n. notice 7533; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs, v. A-K, p. 94

Quincas Borba. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1990.
Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 108; ESA, 135

Quincas Borba. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 108; ESA, 134

Le philosophe ou le chien. Quincas Borba. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1997.

Col. Suites.

Fontes: RLH 1997, p. 461; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 108

Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.

Dom Casmurro. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Stock/
Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936.

Fontes: CLF 1933-1946, table par auteurs, v. 1, p. 89; ESA, 123

Dom Casmurro. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Albin Michel, 1956.

Fontes: IT 1956, n. notice 8777; CLF 1956-1965, Tables Décennales Auteurs, v. 1. A-I, p. 145

Dom Casmurro. Tradução de Anne-Marie Quint. Paris: Métailié/
Centre National des Lettres, 1983.

Fontes: IT CD, n. notice 223559; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 108

Dom Casmurro. Tradução de Francis de Miomandre. Paris: Albin Michel, 1989. Col. "Bibliothèque Albin Michel", n. 27.

Fontes: RLH 1989, p. 336; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 117

(1997) *Dom Casmurro*. Tradução de Francis de Miomandre. n.3268.
Paris: Le livre de poche, 1997.

Fontes: RLH 1997, n. 22373; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 117

Esau e Jacó. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

Esau et Jacob. Tradução de Françoise Duprat. Paris: Métailié, 1985. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 108; ESA, 127

Memorial de Aires. Rio de Janeiro: Garnier, 1908.

Ce que les hommes appellent amour. Mémorial de Aires. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: RLH 1995, n. 18106; ESA, 121

◉ AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de.

O mulato. São Luís do Maranhão: Tipografia do País, 1881.

Le mulâtre. Tradução de Pierre- Manoel Gahisto. Paris: Plon, 1961.

Fontes: IT 1961, n. notice 10318; CLF 1956-1965, Tables Décennales Auteurs, A-I, p. 192

O cortiço. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

Botafogo, Une cité ouvrière. Tradução de Henry Gunet. Paris: Club Bibliophile de France, 1953.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales, A-K, p. 120; ESA, 153

BARRETO, Afonso Henriques de Lima

Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá, São Paulo: Brasiliense, 1956.

Vie et mort de Gonzaga de Sá. Tradução de Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1994. Col. L'Autre Amérique.

Fontes: IT CD, n. notice: 753063; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 204.

Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Ática, 1983.

Sous la bannière étoilée de la Croix du Sud. Tradução de Monique Le Moing e Marie-Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1992.

Fontes: IT CD, n. notice 580588; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 204

Recordações do Escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Ática, 1984.
Souvenirs d'un gratte-papier. Tradução de Monique Le Moing e Marie- Pierre Mazéas. Paris: L'Harmattan, 1989.

Fontes: IT CD, n. notice 563208; LD 1999, v. Auteurs A-J, P.204

◎ **CALLADO, Antônio Carlos.**

Quarup, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
Mon pays en croix. Tradução de Conrad Detrez. Paris: Seuil, 1971.
Fontes: IT 1971, n. notice 19363; CLF 1966-1975, Tables Décennales
Auteurs A-E, p. 455
Sempreviva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
Sempreviva. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Presses de la Renaissance, 1985. Col. Les Romans Etrangers.

Fontes: IT CD, n. notice 331954; RLH 1985, n.11555

Expédition Montaigne. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
Expédition Montaigne. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Presses de la Renaissance, 1989. Col. Les Romans Etrangers.

Fontes: IT CD, n. notice 558293; RLH 1989, n.13639

◎ **CAMINHA, Adolfo.**

Bom crioulo, Fortaleza: s/ref. da ed., 1895.
Rue de la Miséricorde. Tradução de Maryvonne Lapouge-Petorelli.
Paris: Métailié, 1996. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: RLH 1996, n. 21231; ESA, 265

◎ **CARDOSO, Joaquim Lúcio Filho.**

Crônica da casa assassinada, Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
Chronique de la maison assassinée. Tradução de Mario Carelli. Paris: Métailié, 1985.

Fontes: IT CD, n. notice 417382; RLH 1985, n. 11559

Inácio. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

Inácio. Tradução de Mario Carelli. Paris: Métailié, 1991. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 576651; RLH 1991, n. 15084

◉ **CARVALHO, Walter Campos de.**

A lua vem da Ásia, Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

La lune vient d'Asie. Tradução de Alice Raillard. Paris: Albin Michel, 1976. Col. Les Grandes Traductions.

Fontes: IT 1976, n. notice 1559; BF 1976, p. 157

O coronel e o lobisomem. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

Le colonel et le loup-garou. Tradução de José Carlos Gonzales. Paris: Gallimard, 1978. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT 1978, n. notice 4186; BF 1978, p. 156

A chuva imóvel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

La pluie immobile. Tradução de Alice Raillard. Paris: Albin Michel, 1980.

Fontes: IT CD, n. notice 80114; LD 1999, v. Titres K-Z, p. 2101

Os bêbados e os sonâmbulos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Les ivrognes et les somnambules. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Ed. Rivages, 1998. Col. Littérature Etrangère.

Fontes: LD 1999, v. Titres A-J, p. 1428; ESA (4. ed.), p. 8

◉ **COELHO, Paulo.**

O Diário de um mago. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

Le pèlerin de Compostelle. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1996.

Fontes: LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 850; ESA, 331

Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Sur le bord de la rivière Piedra je me suis assise et j'ai pleuré. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Anne Carrière, 1995.

Fontes: ESA, 333; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 850

O alquimista, 149. ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

L'alchimiste. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Anne Carrière, 1994.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 779; ESA, 329

O monte cinco. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

La cinquième montagne. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1998.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 779; ESA (additif), p. 8

Manual do Guerreiro da Luz. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

Manuel du Guerrier de la lumière. Tradução de Françoise Marchand-Sauvagnargues. Paris: Anne Carrière, 1998.

Fontes: RLH 1998, n. 32582; LD 2000, v. Auteurs A-J, p. 850

• COELHO NETO, Henrique Maximiano.

Rei Negro, romance bárbaro. s/ref. da ed., 1914.

Macambira. Tradução de Philéas Lebesgue e Pierre-Manoel Gahisto. Paris: L'Édition Française Illustrée, 1920.

Fontes: CLF 1919-1921, v. Auteurs A-Z, p. 701; ESA, 335

Mano. Rio de Janeiro: Empr. Graphica Ed., 1924.

Mano. Tradução de Georgina Lopes. Rio de Janeiro: Roberto Corrêa, 1929.

Fontes: ESA, 337

◉ **CUNHA, Euclides da.**

Os Sertões, Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1902.

(1947) *Les terres de Canudos*. Tradução de Sereth Neu. Paris: Julliard, 1947.

Fontes: IT 1947, n. notice 4188; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs A-K, p. 574

Hautes Terres. Tradução de Jorge Coli e Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 664443; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 906

Hautes Terres. Tradução de Jorge Coli e Antoine Seel. Paris: Métailié, 1997. Col. Suites.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 906; ESA, 360

◉ **DOURADO, Autran Valdomiro Freitas.**

A barca dos homens. Rio de Janeiro: Ed. de l'auteur, 1961.

La barque des hommes. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Stock, 1966.

Fontes: IT 1966, n. notice 13899; CLF 1966-1975, v. Auteurs A-E, p. 869

Ópera dos mortos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

L'opéra des morts. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Seuil, 1986.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 906; ESA, 380

O risco do bordado, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

Le portail du monde. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 1994.

Fontes: IT CD, n. notice 751404; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1091

Os sinos da agonia. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

La mort en effigie. Tradução de Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Métailié, 1988. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1091; ESA, 378

DUPRE, Maria José Fleury Monteiro (Sra. Leandro)

Éramos seis, São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1943.

Nous étions six. Tradução de Claude Le Lorrain. Paris: Ed. de la Paix, 1949.

Fontes: CLF 1946-1955, Table Décennale Titres A-Z, p. 975; ESA, 390

◉ **FELINTO, Marilene.**

As mulheres de Tijucopapo. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

Les femmes de Tijucopapo. Tradução de Selda Carvalho e Véronique

Basset. Paris: Eulina Carvalho, 1998. Col. Cultures du Brésil.

Fontes: RLH 1998, n. 26266; ESA, 396

◉ **FONSECA, José Rubem.**

O caso Morel suivi de *Feliz Ano Novo*, Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

Le cas Morel suivi de *Bonne et Heureuse Année.* Tradução de Marguerite Wünscher

Paris: Flammarion, 1979. Col. Lettres Etrangères.

Fontes: IT CD, n. notice 27097; BF 1979, p. 402

A grande arte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

Du grand art. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1986.

Fontes: IT CD, n. notice 420413; RLH 1986 n.12271

Bufo & Spallanzani. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

Bufo & Spallanzani. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1988.

Fontes: IT CD, n. notice 557897; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1323

Vastas emoções e pensamentos imperfeitos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Vastes émotions et pensées imparfaites. Tradução de Philippe Billé.

Paris: Grasset, 1990.

Fontes: IT CD, n. notice 572441; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1323

Agosto, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Un été brésilien: roman. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1993.

Fontes: IT CD, n. notice 662813; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1323

O selvagem da Opera, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Le sauvagement de l'Opéra. Tradução de Philippe Billé. Paris: Grasset, 1998.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1323; ESA (additif), p. 9

◉ **FRANÇA, Oswaldo Junior.**

Jorge, um brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Jorge le camionneur. Tradução de Jacques Thiériot. Arles: Actes Sud, 1987.

Fontes: IT CD, n. notice 513639; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1348.

No fundo das águas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Au fond des eaux. Tradução de Jacques Thiériot. Arles: Actes Sud, 1990.

Fontes: IT CD, n. notice 568515; ESA, 426.

De ouro e de Amazônia, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

L'or de l'Amazonie: roman. Tradução de Jacques Thiériot. Arles: Actes Sud, 1990.

Fontes: IT CD, n. notice 752830; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1348.

◉ **GOMES, Paulo Emílio Salles.**

Três mulheres de três PPPês. São Paulo: Perspectiva, 1997.

P...comme Polydore. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Arles: Actes Sud, 1986.

Fontes: RLH 1986 n.12359; ESA, 494

◉ **GUIMARÃES, Bernardo Joaquim**

A escrava Isaura, s/ref. da ed., 1875.

L'esclave Isaura. Tradução de Claude Farny. Paris: Robert Laffont, 1986.

Fontes: IT CD, n. notice 419614; RLH 1986 12404

◉ **HATOUM, Milton.**

Relato de um certo oriente. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Récit d'un certain orient: roman. Tradução de Claude Fages e Gabriel Iaculli. Paris: Seuil, 1993.

Fontes: IT CD, n. notice 664161; LD 1999, v. Auteurs A-J, p. 1689

◉ **LINS, Osman da Costa.**

O fiel e a pedra, Recife: s/ref. da ed., 1961.

Le fléau et la pierre. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli e Claude Barusse. Arles: Actes Sud/Paris: Unesco, 1989.

Fontes: IT CD, n. notice 562875; ESA, 538

Avalovara. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

Avalovara. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Denoël, 1975.

Fontes: IT 1975, n. notice 1591; CLF 1966-1975, v. Auteurs F-M, p. 1737

A rainha dos cárceres da Grécia. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

La reine des prisons de Grèce. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Gallimard, 1980. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 81921; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2208

◉ **LISBOA, Rosalina Coelho.**

A seara do Caim, romance da revolução no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

Les moissons de Caïn. s/ref. trad. Paris: Plon, 1955. Col. Feux Croisés.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs K-Z, p. 490; ESA, 544

◉ **LISPECTOR, Clarice.**

Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: A Noite, 1942.

Près du cœur sauvage. Tradução de Denise Térésa Moutonnier. Paris: Plon, 1954.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs K-Z, p. 128; ESA, 569

Près du cœur sauvage. Tradução de Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Ed. des Femmes, 1982.

Fontes: IT CD, n. notice 224637; RLH 1982, n. 13377

(1998) *Près du cœur sauvage.* Tradução de Regina Helena de Oliveira Machado. Paris: Ed. Des Femmes/Antoinette Fouque, 1998.

Fontes: LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 2576

A maçã no escuro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

Le bâtisseur de ruines. Tradução de Violante do Canto. Paris: Gallimard, 1970. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT 1970, n. notice 17627; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2211

A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

La passion selon G.H. Tradução de Claude Farny. Paris: Ed. Des Femmes, 1978.

Fontes: IT 1978, n. notice 5865; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2211

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

Un apprentissage ou le livre des plaisirs. Tradução de Jacques et Teresa Thiériot. Paris: Ed. Des Femmes, 1992.

Fontes: IT CD, n. notice 581270; RLH 1992, n.16222

A cidade sitiada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

La ville assiégée. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Ed. des Femmes, 1991.

Fontes: IT CD, n. notice 575837; RLH 1991, n.15910

A hora da estrela. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

L'heure de l'étoile. Tradução de Marguerite Wünscher. Paris: Ed. des Femmes, 1985.

Fontes: IT CD, n. notice 332514; RLH 1995, n. 12230

O lustre. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

Le lustre. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Ed. des Femmes, 1990.

Fontes: IT CD, n. notice 564726; ESA, 563

◉ **LISPECTOR, Elisa.**

No exílio, Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.

En exil. Tradução de Sylvie Durastanti. Paris: Des Femmes, 1987.

Fontes: IT CD, n. notice 555667; ESA, 576

◉ **MACHADO, Dyonélio.**

Os ratos. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1935.

L'argent du laitier. Tradução de Alice Raillard. Paris: Maurice Nadeau, 1983.

Fontes: LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 2458; ESA, 589

◉ **MARQUES, Francisco Xavier Ferreira.**

Jana e Joel, Salvador: Typ. Bahiana, 1899.

Janna et Jöel. Tradução de Philéas Lebesgue e Pierre-Manoel Gahisto. Paris: Gedalge, 1928.

Fontes: CGLI, Tomo CVII, 8°.Y².72729; CLF 1930, répertoire Auteurs, v. 1, A-K, p. 26

◉ **MELO, Patrícia.**

O matador. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O matador: le tueur. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Albin Michel, 1996. Col. Grandes Traductions.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2407; ESA, 617

◉ **MIRANDA, Ana.**

Boca do Inferno, São Paulo: Cie das Letras, 1989.

Bouche d'Enfer. Tradução de Antoine Albuca. Paris: Julliard, 1992.

Fontes: RLH 1992, n.16401; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 2681

◉ **MONTELLO, Josué de Souza.**

Cais da sagração, São Paulo: Martins, 1971.

Les tribulations de Maître Sévérino. Tradução de Florence Benoist. Paris: Maritimes d'outre-mer, 1981. Col. Isa de Ricquesen.

Fontes: IT CD, n. notice 133323; RLH 1981, n. 11644

Os tambores de São Luis. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Les tambours noirs: la saga du nègre brésilien. Tradução de Jacques Thiériot, Marie-Pierre Mazéas e Monique Le Moing. Paris: Flammarion, 1986.

Fontes: IT CD, n. notice 512892; ESA, 646

◉ **NASSAR, Raduan.**

Lavoura arcaica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Um cópo de cólera. São Paulo: Cultura, 1978.

Un verre de colère suivi de *La maison de la mémoire*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1985. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 333827; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2574.

◉ **PEIXOTO, Júlio Afrânio.**

Fruta do mato. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.

Sortilèges. Tradução de Le Comte Maurice de Périgny. Paris: Plon, 1929.

Fontes: CGLI, Tomo CXXXII, 8°.Y².75057; CLF 01-01-1930, v. Auteurs L-Z, p. 540

Bugrinha. Rio de Janeiro: A.J. de Castilho, 1922.

Bugrinha. Tradução de Le Comte Maurice de Périgny. Paris: J. Dumoulin, 1925.

Fontes: CGLI, Tomo CXXXII, 8°.Y².69735; CLF 1922-1925, v. Auteurs K-Z, p. 503

Bugrinha. Tradução de Le Comte Maurice de Périgny. Paris: N. E. Latines, 1937.

Col. Les Maîtres Etrangers.

Fontes: LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2574; ESA, 741

Sinhazinha. São Paulo: Cie Ed. Nacional, 1929.

Sinhazinha. Tradução de Pierre Manoel Gahisto. Paris: Fasquelle, 1949.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs L-Z, p. 446. ESA, 743

◉ **PENA, Cornélio.**

A menina morta, Rio de Janeiro: Aguilar, 1954.

La petite morte. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1993.

Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 668148; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2730

◉ **PIÑON, Nelida Cuiñas.**

A casa da paixão. Rio de Janeiro: Sábia, 1973.

La maison de la passion. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Stock, 1980.

Fontes: IT CD, n. notice 82344; RLH 1980, n.11699

La maison de la passion. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Des Femmes, 1987.

Fontes: IT CD, n. notice 513483; RLH 1987, n. 13659

A força do destino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

La force du destin. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Des Femmes, 1987.

Fontes: IT CD, n. notice 513480; RLH 1987, n.13658

A república dos sonhos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

La république des rêves. Tradução de Violante do Canto e Yves Coleman. Paris: Des Femmes, 1990.

Fontes: IT CD, n. notice 568405; ESA, 757

Fundador. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

Fundador. Tradução de Violante do Canto e Yves Coleman. Paris: Des Femmes, 1998.

Fontes: RLH 1998, n. 26789; ESA, p. 13

◉ **POMPÉIA, Raul d'Ávila.**

O Ateneu (Crônica de saudades). Rio de Janeiro: Tip. da Gazeta de Notícias, 1888.

L'Athénée: chronique d'une nostalgie. Tradução de Françoise Duprat e Luiz Dantas. Aix-en-Provence: Pandora, 1980. Col. Textes.

Fontes: IT CD, n. notice 82381; RLH 1980, n. 11715

L'Athénée: chronique d'une nostalgie. Tradução de Françoise Duprat e Luiz Dantas. Toulouse: Ombres, 1989.

Fontes: IT CD, n. notice 577432; LD 1999, v. Auteurs K-Z, p. 2830

◉ **QUEIROZ, Raquel de.**

O Quinze. Fortaleza: ed. da autora, 1930.

L'année de la grande sécheresse. Tradução de Jane Lessa e Didier Voïta. Paris: Stock, 1986.

Fontes: ESA, 770; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 3135

L'année de la grande sécheresse. Tradução de Jane Lessa e Didier Voïta. Paris: Stock, 1998.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2883; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 3135

João Miguel. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

Jean Miguel. Tradução de Mario Carelli. Paris: Stock, 1984. Col. Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1984.

Fontes: IT CD, n. notice 281251; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2883.

Dora Doralina. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Dôra Doralina. Tradução de Mario Carelli. Paris: Stock, 1980.

Fontes: IT CD, n. notice 82455; ESA, 772

Memorial de Maria Moura. São Paulo: Siciliano, 1992.

Maria Moura. Tradução de Cécile Tricoire. Paris: Métailié, 1995. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2883; ESA, 776

◉ **RAMOS, Graciliano.**

São Bernardo. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

São Bernardo. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard, 1986. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 510373; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2908

Angústia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Angoisse. Tradução de Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Gallimard, 1991. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 581604; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2908

Vidas secas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

Sécheresse. Tradução de Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1964. Col. Croix du Sud.

Fontes: CLF 1956-1965, v. Auteurs J-Z, p. 2744; ESA, 789

Sécheresse. Tradução de Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1989.

Fontes: IT CD, n. notice 558899

Infância, Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

Enfance. Tradução de G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1956. Col. Croix du Sud.

Fontes: IT 1956, n. notice 7667; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2908

Enfance. Tradução de G. Gougenheim. Paris: Gallimard, 1991.

Fontes: IT CD, n. notice 579327; ESA, 782

Memórias do cárcere. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

Mémoires de prison. Tradução de Antoine Seel e Jorge Coli. Paris: Gallimard, 1988. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 555163; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 2908

◉ **REGO, José Lins.**

Menino de engenho. Rio de Janeiro: Andersen, 1932.

L'enfant de la plantation. Tradução de Jeanne Worms-Reims. Paris: Les Deux Rives, 1953.

Fontes: CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs L-Z, p. 127; ESA, 797

Cangaceiros, Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

(1956) *Cangaceiros*. Tradução de Denise Chast. Paris: Plon, 1956. Col. Romanesque.

Fontes: CLF 1956-1965, v. Auteurs J-Z, p. 2066; ESA, 795

◉ **RIBEIRO, João Ubaldo.**

Sargento Getúlio, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

Sergent Getúlio. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1978. Col. Du Monde Entier.

Fontes: BF 1978, p. 835; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 3225

Vila Real. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1986. Col. Du Monde Entier.

Fontes: IT CD, n. notice 421737; RLH 1986, n.13037

O sorriso do lagarto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Le sourire du lézard. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Serpent à Plumes, 1998.

Fontes: RLH 1998, n. 26844; ESA, p. 14.

◉ **ROSA, João Guimarães.**

Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

Diadori. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel, 1965.

Fontes: IT 1965, n. notice 13899; ESA, 819

Diadorim. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1991. Col. Grandes Traductions.

Fontes: IT CD, n. notice 572374; RLH 1991, n. 16358

Diadorim. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: 10-18 — Albin Michel, 1995. Col. Domaine Etranger.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3032; ESA, 820.

Diadorim. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel, 1997.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3032

◉ **SALES, Herberto.**

O cascalho, Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1944.

Les chercheurs de diamants. Tradução de Isabel Meyrelles. Paris: Messidor, 1991.

Fontes: RLH 1991, n. 16396; ESA, 832

Os pareceres do tempo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Les Visages du temps. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Métailié/UNESCO, 1991. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. notice 576303; RLH 1991, n.16397

◉ **SANTIAGO, Silviano.**

Stella Manhattan, Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Stella Manhattan. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Métailié, 1993. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: IT CD, n. 668672; LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3122

◉ **SARNEY, José.**

Norte das águas, Rio de Janeiro: Record, 1969.

Au-delà des fleuves. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Stock, 1988.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3125; ESA, 860

O dono do mar. São Paulo: Siciliano, 1995.

Capitaine de la mer océane. Tradução de Jean Orecchioni. Paris: Hachette Littérature, 1997.

Fontes: RLH 1997, n. 23311; ESA, 862

◉ **SCLIAR, Moacyr Jaime.**

O centauro no jardim, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Le centaure dans le jardin. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, 1985. Col. Les Romans Etrangers.

Fontes: IT 1985, n. notice 26275; RLH 1985, n. 12655

Max e os felinos. Porto Alegre: L & PM, 1982.

Max et les chats. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, 1991. Col. Les Romans Etrangers.

Fontes: IT CD, n. notice 573870; RLH 1991, n.16444

A estranha nação de Rafael Mendes, Porto Alegre: L & PM, 1984.

L'étrange naissance de Rafael Mendes. Tradução de Rachel Uziel e Salvatore Rotolo. Paris: Presses de la Renaissance, 1986. Col. Les Romans Etrangers.

Fontes: IT CD, n. notice 422241; RLH 1986, n.13122

A Majestade do Xingu, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sa magesté des Indiens. Tradução de Séverine Rosset. Paris: Albin Michel, 1998. Col. Grandes Traductions.

Fontes: RLH 1998, n. 26908; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 3444

◉ **SOARES, Jô.**

O Xangô de Baker Street, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Elémentaire, ma chère Sarah! Tradução de François Rosso. Paris: Calmann Lévy, 1997.

Fontes: RLH 1997, n. 26414; ESA, 896

◉ **SOUSA, Cláudio Justiniano de.**

As mulheres fatais. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1930.

Chair de péché. Tradução de Georges Raeders. Paris: Jean Fort, 1932.

Fontes: CGLI, Auteurs n. 176, p. 96; ESA, 902

◉ **SOUZA, Marcio.**

Galvez, imperador do Acre. Manaus: Ed. Governo do Amazonas, 1976.

L'empereur d'Amazonie. Tradução de Béatrice de Chavagnac. Paris: Métailié, 1998. Col. Suites.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3270

◉ **SUASSUNA, Ariano Vilar.**

A Pedra do Reino e o príncipe do sangue vai-e-volta, Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

La pierre du royaume, version pour Européens et Brésiliens de bons sens. Tradução de Idelette Muzart Fonseca. Paris: Métailié, 1998. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3309; ESA, p. 77

◉ **TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle, Visconde de (Pseud. Sylvio Dinarte).**

Inocência. Rio de Janeiro: Tip. Nacional, 1872.

Innocencia. Tradução de Olivier du Chastel. Paris: Léon Chailley, 1896.

Fontes: CGLI, Auteurs, Tomo XLVIII, 8°.Y².49948; CLF 1891-1899, Tables Matières L-Z, p. 336

◉ **TELLES, Lygia Fagundes.**

As horas nuas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

L'heure nue. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p. 3349; ESA, 941

◉ **TORRES, Antônio da Cruz.**

Essa terra. São Paulo: Ática, 1976.

Cette terre. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Métailié, 1984. Col. Bibliothèque Brésilienne.

Fontes: RLH 1984, n.13081; ESA, 948

Um taxi para Viena d'Áustria, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Un taxi pour Vienne d'Autriche. Tradução de Henri Raillard. Paris: Gallimard, 1992. Col. Nouvelles Croix du Sud.

Fontes: RLH 1992, n. 16969; ESA, 950

◉ **VERISSIMO, Érico Lopes.**

O tempo e o vento: o continente. v. 1. Porto Alegre: Globo, 1949.

Le temps et le vent - Le continent. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Julliard, 1955.

Fontes: IT 1955, n. notice 7792; CLF 1956-1965, Tables Décennales Auteurs J-Z, p. 3347

Le temps et le vent. I. Le continent. Tradução de André Rougon. Paris: Albin Michel, 1996. Col. Grandes Traductions.

Fontes: LD 1999, Auteurs K-Z, p.3515; ESA, 1001.

Le temps et le vent. II. Le portrait de Rodrigo Cambara. Tradução de André Rougon. Paris: Albin Michel, 1998. Col. Grandes Traductions, 1998.

Fontes: RLH 1998, n. 27059; LD 2000, v. Auteurs K-Z, p. 3819

Noite. Porto Alegre: Globo, 1954.

L'inconnu. Tradução de Armand Guibert. Paris: Plon, 1955.

Fontes: IT 1955, n. notice 7792; CLF 1946-1955, Tables Décennales Auteurs
L-Z, p. 958

Perfil dos tradutores

Os perfis dos principais tradutores são organizados por ordem alfabética, ora detalhados, ora muito sucintos. Isto se deve à falta de informações existentes a respeito de certos tradutores. Preferimos mencionar aqui as obras brasileiras que traduziram para o francês.

◉ ACEVEDO, Alain de.

Defendeu uma tese de doutorado em 1950. *Le conflit entre l'Equateur et le Pérou et ses possibilités de règlement pacifique.*

Traduziu um só romance brasileiro: *Quincas Borba*, de Machado de Assis, em 1955.

◉ BILLE, Philippe.

Traduziu:

- do inglês: *Neuf poèmes* de John Bennett,;
- 5 romances brasileiros do mesmo escritor, José Rubem Fonseca, da mesma editora (Grasset): *Du grand art* (1986); *Bufo & Spallanzani* (1988); *Vastes émotions et pensées imparfaites* (1990); *Un été brésilien: roman* (1993); *Le sauvage de l'Opéra* (1998).

◉ **BOISVERT, Georges.**

Publicou:

- em português: *O liberalismo português do século XIX*. Lisboa: Moraes, 1981.
- em francês: *Un pionnier de la propagande libérale au Portugal: João Bernardo da Rocha Loureiro*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1982.

Traduziu em francês 2 romances brasileiros de Jorge Amado:

Gabriela, girofle et cannelle: chronique d'une ville de l'Etat de Bahia (1971; 1984);

Les deux morts de Quinquin-la-Flotte (1971).

◉ **BRUYAS, Jean-Paul.**

Publicou um manuscrito em Aix-en-Provence, da editora Pensées Universitaires:

La psychologie de l'adolescence dans l'œuvre de Stendhal (1968).

Traduziu:

- em português: *Os maxalis* de Ferdinand Denis, São Paulo: 1979.
- em francês: 2 romances de Machado de Assis: *Quincas Borba* (1990; 1995; 1997) e *Ce que les hommes appellent amour: Memorial de Aires* (1995).

◉ **CANTO, Violante do.**

Brasileira;

Publicou em São Paulo um romance baseado no filme de Marcel Camus e na peça de Vinícius de Moraes: *Orfeu Negro: Romance*, 1959;

Tradutora de autores portugueses;

Traduziu 6 romances brasileiros em francês, dentre os quais 3 a quatro mãos (M. Roche, *Gabriela, fille du Brésil*, de Amado em 1959; Coleman, *La république des rêves*, 1990; N. Piñon, *Fundador*, 1998); *La terre aux fruits d'or* (1951), e *Les chemins de la faim* (1951; 1981; 1998) de Amado; *Le bâtisseur de ruines* (1970) de Lispector.

◉ **CARELLI, Mário. (1952-1994)**

Brasileiro de origem. Habilitado em Português (tese sobre Lúcio Cardoso). Pesquisador no CNRS, responsável pelo banco de dados França-Brasil. Criou e dirigiu a coleção *Suite brésilienne* da editora Métailié.

Traduziu 4 romances brasileiros:

Chronique de la maison assassinée (1985) e *Inácio* (1991) de Joaquim Lúcio Cardoso (Métailié);

Jean Miguel (1984) e *Dôra Doralina* (1980) de Raquel de Queiroz (Stock);

◉ **CHADEBEC de LAVALADE, René. (1881-1967)**

General do Exército francês. Chefe da Missão Militar Francesa para instrução do Exército brasileiro de 1938 até 1941. Publicou uma acusação contra o Marechal Pétain em 1942 no Rio de Janeiro: *Pétain?*

Traduziu um romance brasileiro de Machado de Assis:

Mémoires d'outre-tombe de Bras Cubas (1944; 1948; 1989).

◉ **COLI, Jorge.**

Brasileiro. Defendeu sua tese de doutorado em São Paulo. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística 'Mundo Musical'*,

publicada pela editora universitária da UNICAMP em 1998. Publicou também (mesma editora) em 1994: Ética, política, revolução, surrealismo;

Traduziu em francês 2 romances brasileiros a quatro mãos com Antoine Seel:

Hautes Terres de E. da Cunha (1993; 1997);

Mémoires de prison de G. Ramos (1988).

◉ **DELPECH, Adrien. (1867-1942)**

De origem francesa, ele se naturalizou brasileiro em 1891 e viveu no Rio de Janeiro. Professor de sociologia, francês, literatura brasileira e literatura de línguas latinas no Colégio Pedro II, de 1927 até 1939. Ensinou também na Escola Normal, no Colégio Militar e na Escola Nacional de Música. Dirigiu o boletim da câmara de comércio francesa. Colaborou com diversos jornais.

Escreveu em francês:

- romances: *Roman brésilien* (1904) e *Petrópolis* (1910);
- uma antologia de escritores brasileiros.

Traduziu em francês, de Machado de Assis:

Quelques contes, 1910, com um prefácio de sua autoria;

Mémoires posthumes de Braz Cubas, 1911.

◉ **GAHISTO, Pierre Manuel. (1878-1948)**

De seu verdadeiro nome, Paul Tristan Coolen (nascido na Bélgica). Colabora com diversas revistas como crítico literário (*Le Beffroi*, *La Province*, *La Revue de l'Amérique Latine*). Publicou um romance em 1904, *L'or du silence*. Tradutor.

Traduziu com Lebesgue um romance italiano *Vierge Créole* de G. Beccari. Traduziu 3 romances brasileiros: *Le Mulâtre*, e a quatro mãos com Lebesgue: *Macambira*, 1920 e *Janna et Joël*, 1928.

◉ **LACERDA, Vasco de.**

Traduziu de Alencar, *O Guarany* (1947).

◉ **LAPOUGE-PETTORELLI, Maryvonne.**

Tradutora do português, especificamente de obras literárias portuguesas;

Traduziu 9 romances brasileiros em francês: *Aimer, verbe intransitif* (1995) de M. de Andrade; *Rue de la miséricorde* (1996) de A. de Caminha; *Les ivrognes et les somnambules* (1998) de W. Campos de Carvalho; *P...comme Polydore* (1986) de Salles Gomes; *Avalovara* (1975) e *La Reine des prisons de Grèce* (1980) de O. da Costa Lins; *Diadorim* (1995; 1997) de G. Rosa; *L'heure nue* (1991) de L. F. Telles; e com C. Barusse, *Le fléau et la pierre* (1989) de Osman da Costa Lins.

◉ **LEBESGUE, Philéas. (1869-1958)**

Poeta e literário francês. Trabalhou na crônica das Cartas Portuguesas, Neo-Helênicas e Iogoslavas na editora Mercure de France. Publicou numerosos artigos em revistas lusófilas tais como *La phalange*, *A águia*. Escreveu dois livros:

Le Portugal littéraire d'aujourd'hui (1904-1906);

La République portugaise (1913);

Tradutor de obras em língua portuguesa, principalmente de Portugal e sobretudo de poesia.

Traduziu 3 romances brasileiros: *Iracéma* (1928) de Alencar; a quatro mãos com Gahisto *Macambira* (1920); *Janna et Joël* (1928).

◉ **LEIBRICH, Geneviève.**

Tradutora profissional.

Tradução em francês:

- Do italiano (de Laura Grimaldi, Marcella Cioni), da editora Métailié;
- Do inglês (de Jim Grimsley) da editora Métailié ;
- Romances portuguesas (de Lidia Jorge, de Vergílio Ferreira);
- 7 romances brasileiros: *La maison de la passion* (1980 e 1987) e *La force du destin* (1987) de Nélida Piñon; *São Bernardo* (1986) de G. Ramos; *Les visages du temps* (1991) e *Stella Manhattan* (1993) de Herberto Sales; e com N. Biros: *La mort en effigie* (1988) de Autran Dourado, *Angoisse* (1991) de Graciliano Ramos.

◉ **MARCHAND-SAUVAGNARGUES, Françoise.**

Traduziu em francês um só romancista brasileiro, Paulo Coelho, na mesma editora, Anne Carrière.

Le pèlerin de Compostelle (1996); *La cinquième montagne* (1998); *Manuel du guerrier de la lumière* (1998).

◉ **MEYRELLES, Isabel.**

Traduziu poesia portuguesa e brasileira:

Anthologie de la poésie portugaise (1971); *Le fertile désespoir* (Bordeaux: l'Escampette, 1995) (antologia de poesia portuguesa); *Anthologie de la poésie brésilienne* (Paris: Chandeigne, 1998)

Traduziu 6 romances brasileiros: *Les chercheurs de diamants* (1991) de Herberto Sales;

Sendo 5 de Jorge Amado: *Les souterrains de la liberté* (1984); *Les terres du bout du monde* (1985, 1991, 1994, 1998); *La terres aux fruits*

d'or (1986, 1995, 1998); *Le bateau négrier* (1988); *L'invitation à Bahia* (1989).

◉ **MIOMANDRE, Francis de. (1880-1959)**

Escritor e tradutor francês. Publicou numerosas obras (coletânea de contos, ensaios) e sobretudo romances:

Ecrits sur l'eau (Prêmio Goncourt 1908); *L'Ingénu*; *Le veau d'or et la vache enragée*; *L'aventure de Thérèse Beauchamps* (1914); *Jeux de glaces* (1930).

Conhecido principalmente pelas traduções literárias do espanhol, da América central e América hispânica, mas, sobretudo por sua tradução de *Dom Quixote*.

Traduziu um romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1936; 1956; 1989; 1997).

◉ **MOUTONNIER, Denise-Teresa.**

Traduziu do inglês: *Technique et civilisation* (1950) de Mumford Lewis.

Traduziu um romance brasileiro de Clarice Lispector em 1954: *Près du cœur sauvage*.

◉ **NEU, Sereth.**

Brasileira de nascença, tendo vivido na França e no Brasil.

Publicou *Michel Platanaz*, romance. Rio de Janeiro: Atlântica, 1942.

Traduziu um romance brasileiro de E. da Cunha, *La terre de Canudos* (1947)

◉ **OLIVEIRA MACHADO, Regina Helena de.**

Traduziu um romance brasileiro de Lispector, *Près du cœur sauvage* (1982)

◉ **ORECCHIONI, Jean.**

Traduziu 8 romances brasileiros:

Sendo 4 de Jorge Amado: *Cacao* (1955,1984); *Tocaia Grande: la face cachée* (1985); *Yansan des orages: une histoire de sorcellerie* (1989); *La découverte de l'Amérique par les Turcs* (1992);

2 de Paulo Coelho: *L'alchimiste* (1994) e *Sur le bord de la rivière Piedra* (1999);

2 de José Sarney: *Au-delà des fleuves* (1988) e *Capitaine de la mer océane* (1997).

◉ **OSEKI-DEPRE, Inês (1943-).**

Brasileira, ela possui licença de língua e literatura neolatinas. Em 1966, ela parte para Aix-en-Provence e escreve um manuscrito sobre Baudelaire. Em 1971, ela defende sua tese de doutorado sobre Michel Butor. Obtém a naturalidade francesa. Professora de literatura comparada na Universidade de Provence: área de especialização: tradução literária (recepção, crítica e tradução).

Traduziu para o português e para o francês.

- em português:

Escritos, de Jacques Lacan (1976)

A Ética, de Jacques Lacan

- em francês:

Coletâneas poéticas do poeta português Fernando Pessoa e do poeta brasileiro Haroldo Campos;

Contos brasileiros: *lères Histoires*, de Guimarães Rosa (1982); *Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance*, de Carlos Drummond de Andrade (1983); *La structure de la bulle de Savon*, de Lygia Fagundes Telles (1984).

Um romance brasileiro: *Iracema*, de José de Alencar (1985).

◉ **PLESSIS, Claude.**

Traduziu um romance brasileiro, *Terres violentes*, de Amado, 1946.

◉ **QUINT, Anne-Marie.**

Professora de língua e literatura portuguesas e de tradução na Universidade de Paris III. Traduziu um romance brasileiro de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1983).

◉ **RAILLARD, Alice.**

Dedica-se à literatura brasileira. Avaliadora de várias editoras. Crítica literária (*La Croix*, *La Quinzaine Littéraire*). Tradutora.

Traduziu 16 romances brasileiros: *La lune vient d'Asie* (1976) e *La pluie immobile* (1980) de Walter Campos de Carvalho; *L'argent du laitier* (1983) de Dyonélio Machado; *Un verre de colère* seguido de *La maison de la mémoire* (1985) de Raduan Nassar; *Sergent Gétulio* (1978) e *Vila Real* (1986) de João Ubaldo Ribeiro;

Sendo 9 de Jorge Amado:

Tereza Batista (1974; 1991); *La boutique aux miracles* (1976; 1984); *Le vieux marin* (1978; 1991); *Tieta d'Agreste* (1979); *La bataille du petit Trianon* (1980; 1991); *Suor* (1983; 1991; 1993); *Le chat et l'hirondelle: une histoire d'amour* (1983); *L'enfant du cacao* (1986); *Le pays du carnaval* (1990).

◉ **RICARD, Xavier de. (1843-1911)**

Poeta francês. Fundou várias revistas: *Revue du progrès* (1863); *L'Art* (1865); *Le Parnasse contemporain*.

Publicou romances:

Aventures de Guerry de Maubreuil, officier de fortune/ Madame de la Valette/ La conversion d'une bourgeoise/ Brune, blonde, rousse / La catalane / Les conditions de claire / Autour de Bonaparte: extraits des mémoires du Général de Ricard/ Mémoires d'une déclassée, Les fougades de la duchesse.

Publicou igualmente coletâneas de versos (*Les chants de l'aube*, 1862); *Ciel, rue, Terre et Foyer*, 1865).

Traduziu um romance de José de Alencar em 1902, *Le fils du soleil*.

◉ **ROCHE, Maurice. (1924-1997)**

Músico e musicólogo francês. Escritor que escreve para a audição (estudo do ritmo) e para a visão (colagens, variações tipográficas).

Escrita romanesca pontuada de jogos de palavras, de trocadilhos:

Compact (1965) / *Circus* (1967) / *Codex* (1974) / *Opéra Bouffe* (1975).

Funda a revista *Change* (1968). Traduziu um romance brasileiro a quatro mãos juntamente com Violante do Canto em 1959, *Gabriela, fille du Brésil de Amado*.

◉ **ROUGON, André.**

Traduziu 2 romances brasileiros de Érico Veríssimo *Le temps et le vent, I*, (1995) e *Le temps et le vent, II* (1998).

◉ **SEEL, Antoine.**

Traduziu 2 romances brasileiros em parceria com Jorge Coli:

Hautes Terres de E. da Cunha (1993;1997);

Mémoires de Prison, de G. Ramos (1988)

◉ **THIERIOT, Jacques.**

Francês, casado com Teresa Thiériot, brasileira. Ex-diretor da Aliança Francesa no Equador, no Peru e no Brasil. Ex-diretor do Collège International des Traducteurs Littéraires, de Arles. Renomado na França como tradutor de literatura brasileira.

Traduziu 14 romances:

Macounaïma (1979; 1996) e *Anthropophagie* (1982), de Mário de Andrade; *Sempreviva* (1985) e *Expédition Montaigne* (1989), de Antônio Callado; *L'opéra des morts* (1986) e *Le portail du monde* (1994), de Autran Dourado; *Jorge le camionneur* (1987), *Au fond des eaux* (1990) e *L'or de l'Amazonie: romance* (1990), de Oswaldo França; *Le sourire du lézard* (1998), de João Ubaldo Ribeiro; *Cette terre* (1984), de Antônio Torres;

Traduziu três romances de Clarice Lispector em parceria com Teresa Thiériot: *Le lustre* (1990); *La ville assiégée* (1990) e *Un apprentissage ou le livre des plaisirs* (1992).

◉ **TRICOIRE, Cécile.**

Tradutora. Traduziu diversas obras políticas e sociológicas de autores brasileiros:

Les idées à leur place (1984) de Fernando Henrique Cardoso; *Le Brésil après le miracle* (1987), de Celso Furtado; *Un théâtre d'ombre-La politique impériale au Brésil* (1990), de Murilo de Carvalho.

Traduziu quatro romances brasileiros em francês: *Belmiro* (1988), de Ciro dos Anjos; *La petite morte* (1993), de Cornélio Pena; *Maria Moura* (1995), de Raquel de Queiroz; *O matador: le tueur* (1996), de Patrícia Melo.

• **VILLARD, Jean-Jacques.**

Tradutor profissional, sem área específica definida.

Traduz para o francês do:

- alemão: *Le siècle de la chirurgie* (1957)

Qui était Jésus-Christ (1958) de Walter Brant

- do inglês: *Les prophètes, pionniers du christianisme* (1957) de W. G. Williams

Trahison à Athènes (1960) de Leon Uris

- do holandês: *L'île au rhum* (1963) de Simon Vestdijk.
- do português, 2 romances brasileiros: *Le temps et le vent* (1955), de E. Veríssimo, e *Diadorim* (1965), de Guimarães Rosa.

Tabela comparativa das notas dos tradutores em *Os Sertões*

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	<i>Os Sertões</i> de EdC	A Terra IV
<p>“Les rares <i>marizeiros</i> — ces arbres mystérieux qui laissent présager le retour des pluies et du temps si désiré du <i>verde</i>, et la fin de la <i>magrem</i>* — retrouvent leur frondaison quand, au plus fort des tourments de la sécheresse, leurs troncs desséchés distillent par leurs pores quelques gouttes d’eau”</p> <p>*<i>Verde</i> et <i>magrem</i>, mots par lesquels les <i>matutos</i> signifient les saisons pluvieuses et sèches.</p>	<p>“les nouvelles branches des “maryseiros”(1) bruissent au passage de la brise suave; ce sont des arbres mystérieux qui, en plein milieu de la sécheresse, laissant apparaître sur l’écorce fendillée des troncs quelques gouttes d’eau, annoncent le retour de l’époque tant désirée du “<i>verde</i>” (2), le retour des pluies, la fin du “<i>magrem</i>”(2).</p> <p>(1) Légumineuses (2) Termes indigènes pour la saison pluvieuse et la saison sèche.</p>	<p>“refrondam os marizeiros raros — misteriosas árvores que pressagiam a volta das chuvas e das épocas aneladas do <i>verde</i> e o termo da <i>magrem</i> (1) — quando, em pleno flagelar da seca, lhes porejam na casca ressequida dos troncos algumas gotas d’água”.</p> <p>(1) <i>verde</i> e <i>magrem</i>, termos com que os <i>matutos</i> denominam as quadras chuvosas e as secas.</p>	

(Continua)

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“un métissage confus dont les produits les plus caractéristiques sont le <i>mulato</i>, le <i>mamaluco</i> ou <i>curiboca</i> et le <i>cafuz</i>”</p> <p>*Respectivement, produits du Nègre et du Blanc, du blanc et du Tupi (<i>cari-boc</i>, qui vient du blanc; du Tupi et du Nègre.</p> <p>Le mot <i>mameluco</i>, ou mieux <i>mamaluco</i>, bien qu’appliqué de préférence au second cas, peut servir de terme générique à l’ensemble de ces métissages. <i>Mãmã-ruca</i>, tiré d’un mélange. De <i>mãmã</i> (mélanger) et <i>ruca</i> (tirer).</p>	<p>“un métissage confus où se détachent comme produits les plus caractéristiques: le <u>mulâtre (nègre et blanc)</u>, le <u>mamaluco</u>(1) ou <u>curiboca (indien et blanc)</u> et le <u>cafuz (indien et nègre)</u>.”</p> <p>(1) Ce mot vient de “mamaruca”, tiré d’un mélange: “mama”, mélange, et “ruca”, tirer. (N. de l’auteur). Se dit aussi caboclo.</p>	<p>“uma mestizagem embaralhada onde se destacam como produtos mais característicos o <i>mulato</i>, o <i>mameluco</i> ou <i>curiboca</i>, e o <i>cafuz</i> (1).”</p> <p>(1) Respectivamente, produto do negro e do branco; do branco e do tupi (<i>cari-boc</i>, que procede do branco); do tupi e do negro.</p> <p>Abrange-os, como termo genérico, embora de preferência aplicado ao segundo, a palavra <i>mameluco</i> ou melhor <i>mamaluco</i>. <i>Mãmã-ruca</i>, tirado da mistura. De <i>mãmã</i> (misturar) e <i>ruca</i> (tirar).</p>	O Homen I

(Continua)

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Ici, l’élément indigène se mêlait légèrement à l’africain, le <i>canhembora</i> ou <i>quilombola</i>*”</p> <p>*<i>Quilombola</i>, Nègre en fuite se réfugiant dans les <i>quilombos</i>. <i>Canhembora</i> (<i>cānybora</i>), indien en fuite. On notera la singulière identité de forme, de son et de signification de ces termes qui, le premier surgissant en Afrique, le second au Brésil, sont destinés à caractériser la même infortune, frappant deux races d’origines si éloignées!</p>	<p>“L’élément indigène s’y mêlait légèrement à l’africain, le “canhembora” (1) au “quilombora”(1).</p> <p>(1) “Canhembora” indien qui a fui. “Quilombola” nègre en fuite poursuivi dans les “quilombos”. L’identité de forme, de son et de signification de ces paroles est singulière. La première a surgi au Brésil, la seconde en Afrique. Elles sont destinées à caractériser la même détresse de deux races dont les origines sont si éloignées. (N. de l’auteur) Voir p. 73</p>	<p>“Aí o elemento indígena se mesclava ligeiramente com o africano, o <i>canhembora</i> ao <i>quilombola</i> (1).”</p> <p>(1) <i>Quilombola</i>, negro foragido nos quilombos. <i>Canhembora</i> (<i>cānybora</i>), índio fugido. É singular a identidade de forma, significação e som destas palavras que surgindo, a primeira na África e a segunda no Brasil, destinam-se a caracterizar a mesma desdita de duas raças de origem tao afastadas!”</p>	II
<p>“Cette région ingrate, pour laquelle le <i>tupi</i> lui-même utilisait l’appellation suggestive de <i>pora-pora-eima</i>* qui persiste encore dans la dénomination d’une des chaînes de montagnes qui ferment cette région à l’est (Borborema), fut l’asile du <i>tapuia</i>.</p> <p>*Lieu dépeuplé, stérile.</p>	<p>“Cette région ingrate, pour laquelle le “Tupi” (1) lui-même a une dénomination suggestive: “pora-pora-eyma” (2), fut l’asile du “Tapuia”.</p> <p>(1) Indiens Tupi: tribus dissidentes; Tapuias: tribus soumises. (2) Lieu dépeuplé, stérile. (N. de l’auteur)</p>	<p>“Esta região ingrata para a qual o próprio tupi tinha um termo sugestivo <i>pora-pora-eima</i> (1), remanescente ainda numa das serranias que a fecham pelo levante (Borborema), foi o asilo do tapuia’.</p> <p>(1) Lugar despovoado, estéril.</p>	II

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Puis ils se quittent et chacun se dirige vers sa <i>fazenda</i> en poussant de l'avant son troupeau respectif. Et l'écho des solitudes répète mélancoliquement les notes de l'<i>aboiado</i>*...”</p> <p>*<i>Aboiar</i> — Chanter à la tête du troupeau; chanson triste et monotone, qui sert à guider et à apaiser les bêtes en route, et dont le caractère nostalgique exerce sur elles une grande influence. Juvenal Galeno, <i>Lendas e Canções Populares</i>.</p>	<p>“Enfin, l'on se quitte; chacun se dirige vers sa “fazenda”, poussant en avant son troupeau respectif. Et dans la solitude, l'écho répète mélancoliquement les notes de l'aboiado (1)...”</p> <p>(1) Chanson peu variée et triste qui sert à guider et à amadouer le troupeau en route; elle exerce sur celui-ci une influence lénitive. Juvenal Galeno, <i>Légendes et Chansons</i>” (N. de l'auteur).</p>	<p>“S e p a r a m - s e , seguindo cada um para sua fazenda tangendo por diante as reses respectivas. E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do <i>aboiado</i>...(1)</p> <p>(1) Aboiar — Cantar à frente do gado; toada pouco variada e triste, serve para guiar e pacificar as reses e sobre estas exercer muita influência quando saudosa e em viagem. Juvenal Galeno, <i>Lendas e Canções Populares</i>.</p>	III
<p>“La terre vibre et trépide; et le troupeau éclate*...”</p> <p>*<i>Estourar</i> (éclater), <i>arrancar</i> (arracher) ou <i>arribar</i>: termes synonymes pour désigner le même fait qui, se produisant avec peut-être moins d'intensité que dans les <i>sertões</i> du Nord, est nommé <i>disparada</i> dans les pampas.</p>	<p>“On sent une trépidation de la terre et voilà la panique qui saisit le troupeau; et le troupeau part en débandade (1)”.</p> <p>(1) Dans les “sertões” du nord, ce fait se produit plus intensément peut-être que dans les pampas où il se nomme “disparada”, synonyme de “estourar”, “arrancar” ou “arribar”.</p>	<p>“Vibra uma trepidação no solo; e a boiada <i>estoura</i>...(1)</p> <p>(1) <i>Estourar</i>, <i>arrancar</i> ou <i>arribar</i> a boiada, são sinônimos do mesmo fato que nos sertões do Norte reproduzem, talvez mais intensas, as <i>disparadas</i> dos pampas.</p>	III

(Continua)

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Mais tous ne peuvent prendre part à ces réjouissances. S'ils manquent de ressources pour quitter leur campement, les <i>vaqueiros</i> s'adonnent à leurs distractions habituelles. Habillés de vêtements de cuir neufs, ils s'en vont danser les <i>sambas</i> et les <i>cateretês</i> bruyants, — les célibataires, fameux dans les défis poétiques (<i>famanazes do desafio</i>), prennent les <i>machetes</i> qui font vibrer le <i>choradinho</i> ou le <i>baião</i>, et les couples apportent leur <i>obligation</i>, c'est-à-dire leur famille.</p> <p>Les convives sont reçus dans les cabanes en fête avec des salves stridentes de pétards, et comme la place manque le plus souvent pour tant de monde, on dresse à l'extérieur, sur le terre-plein balayé, ornée de branchages, meublée de souches ou de troncs et de quelques rares tabourets, une salle de bal immense, illuminée par la lune et les étoiles. Ils commencent à boire (<i>despontam o dia</i>) par de larges lampées d'eau-de-vie, de “l'entétée” (<i>a teimosa</i>). Et font crépiter les vifs <i>sapateados</i>. Un <i>cabra</i> pince la guitare. Lentement, langoureusement, dansent les jolies <i>caboclas</i>. Virevolte, vaillant et habile (<i>brabo e corado</i>), le jeune <i>sertanejo</i>”.</p>	<p>“Mais tous ne peuvent prendre part à ces réjouissances. Manquant souvent de ressources pour quitter leurs logis, les habitants des “sertões” se contentent de leurs distractions habituelles. Habillés de neuf, dans leurs vêtements de cuir, ils partent en bande vers des lieux où l'on danse bruyamment les “sambas”(1) et les “catéretês”(2); les célibataires, fameux dans les défis poétiques, improvisent d'une voix qui surmonte le son des violes, vibrantes dans le “choradinho” (2) ou le “baião”; les gens mariés arrivent avec toutes les obligations, c'est-à-dire avec leur famille.</p> <p>Dans les cabanes en fête, ont reçoit les convives avec des salves stridentes de pétards et comme, en général, il n'y a pas assez d'espace pour eux tous, c'est devant la maison, sur le terre-plein balayé, garni de feuillages, meublé de troncs, petits ou grands, et de quelques rares tabourets, que l'on organise une salle de bal immense, sous les rayons de la lune et à la clarté des étoiles. La fête s'inaugure par l'absorption de larges lampées d'eau-de-vie qu'on appelle “l'entétée”(3); et, aussitôt après, commence le mouvement entraînant des “sapateados”.</p> <p>Un beau gars pince la guitare; la mélodie ondule sous ses doigts habiles et jolies “caboclas”(4) se remuent langoureusement, en face des jeunes sertanejos forts et souples”.</p> <p>(1) Voir page 23 (2) Danses et chants populaires ainsi que “baião” et “sapateados”. (3) “A teimosa”: l'entétée; cette appellation donnée à l'eau-de-vie est d'un pittoresque adorable. Rien ne peut mieux rendre l'attraction qu'elle exerce sur ces hommes vaillants qui ont le désir, jamais réalisé, de ne pas en boire. (N. de l'auteur) (4) Femme de couleur cuivrée.</p>	<p>“Nem todos, porém, a compartem. Baldos de recursos para se alongarem nas rancharias, agitam-se, então, nos folguedos costumeiros. Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no <i>choradinho</i> ou <i>baião</i>, e os casados levando toda a <i>obrigação</i>, a família.</p> <p>Nas choupanas em festa recebam-se os convivas com estrepitosas salvas de ronqueiras e como em geral não há espaço para tantos, arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliado de cepos, e troncos e raros tamboretas, mas imenso, alumiado pelo luar e pelas estrelas, o salão do baile. <i>Despontam o dia</i> com uns largos tragos de aguardente, a <i>teimosa</i>. E rompem estridulamente os sapateados vivos.</p> <p>Um cabra destalado ralha na viola. Serenam, em vagosos meneios, as caboclas bonitas. Revoluteia, “brabo e corado”, o sertanejo moço”.</p>	III

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Entre deux dansent, s'échangent les défis poétiques. Sur le terre-plein, l'un contre l'autre, deux rudes chanteurs s'affrontent. les rimes jaillissent et se marient en des quatrains souvent forts beaux*.</p> <p><i>Nas horas de Deus, amém, Não é zombaria, não! Desafio o mundo inteiro Pra cantar nesta função!</i> (Dans ces heures de Dieu, amen. Je ne plaisante pas, oh non! Je défie le monde entier De chanter dans cette fête!)</p> <p>L'adversaire riposte aussitôt, en reprenant le dernier vers du quatrain: <i>Pra cantar nesta função, Amigo, meu camarada Aceita teu desafio O fama deste Sertão!</i> (De chanter dans cette fête, Mon ami, mon camarade Ton défi est accepté Par le fama (la gloire) de ce sertão!)</p> <p>*<i>Famanaz do desafio</i> — grand improvisateur. <i>Choradinho</i> et <i>baião</i> — danses populaires dans le Nord. <i>Despontar o dia</i> — la première gorgée d'une boisson, avant le début de la fête. <i>Destalado, brabo e corado, bala e onça, destabocado</i> et bien d'autres mots — sont des termes communs signifiant tout individu fort, habile, etc. <i>Serenar na dança</i> — danser très lentement, sans faire de bruit avec les pieds; <i>Ralhar na viola</i> — jouer de la guitare, bruyamment, avec virtuosité. La dénomination <i>teimosa</i> (l'entêtement) donnée à la <i>cachaça</i> (eau-de-vie), provient d'une philosophie adorable. Rien ne peut mieux rendre l'attraction qu'elle exerce sur ces hommes vaillants, et le désir, jamais accompli, qu'ils ont de ne pas y succomber.</p>	<p>“DEFIS POETIQUES Ils se succédèrent par intervalles. Devenus des adversaires, deux bons chanteurs s'affrontent. les rimes s'entrelacent et se marient en des poésies parfois très belles (1):</p> <p>Dans ces heures, Dieu nous voit. Ce n'est pas une moquerie, non; Je défie qui que ce soit De répondre à ma chanson. L'adversaire riposte aussitôt, reprenant le dernier vers:</p> <p>Je vais répondre à ta chanson Mon camarade, ami très sage, Car je soutiens la réputation Des habitants de mon village.</p> <p>(1) Quelques exemples intraduisibles de la langue “sertaneja”, donnée par l'auteur. “Famanaz do desafio” — improvisateur réputé. “Despontar o dia” — première gorgée avant le commencement de la musique. “Destalado”, “brabo e corado”, “bala e onça”, “destabocado”: effronté, téméraire, sauvage et coloré; balle et bête fauve, mal embouché. “Ralhar na viola”. Gronder sur la guitare, jouer bruyamment, avec virtuosité.</p>	<p>“Nos intervalos, travam-se os desafios. E n t e r r e i r a m - s e , adversários, dois cantores rudes. As rimas saltam e casam-se em quadras muita vez belíssimas (1).</p> <p>Nas horas de Deus, amém, Não é zombaria, não! Desafio o mundo inteiro Pra cantar nesta função! O adversário truca logo, levantando-lhe o último verso da quadra: Pra cantar nesta função, Amigo, meu camarada Aceita teu desafio O fama deste Sertão!</p> <p>(1) <i>Famanaz do desafio</i> — grande repentista. <i>Choradinho e baião</i> — danças vulgares do Norte. <i>Despontar o dia</i> — o primeiro gole de qualquer bebida no começo da função. <i>Destalado, brabo e corado, bala e onça, destabocado</i> e outros — são termos comuns significando todo o indivíduo forte, hábil etc. <i>Serenar na dança</i> — dançar muito vagarosamente, sem fazer barulho com os pés. <i>Ralhar na viola</i> — tocar ruidosamente com habilidade. A denominação <i>teimosa</i> dada à <i>cachaça</i>, é de uma filosofia adorável. Nada diz melhor à atração que ela exerce sobre aqueles valentes e o desejo nunca realizado que eles têm, de evitá-la.</p>	III

(Continua)

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Pires que les <i>gerais</i>, où, ne sachant plus où se diriger et désorientés par l’uniformités des plaines indéfinies, <i>ficam vários</i>* les <i>pombeiros</i>** les plus avisés, les paysages se succèdent avec la même uniformité, mais plus de mélancolie encore, en exhibant les décors les plus sauvages que l’on puisse imaginer, parachevés par une flore effrayante”.</p> <p>*<i>Ficar várias</i> — se dit du voyageur qui perd son chemin dans l’uniformité des plaines. **<i>Pombeiro</i> — <i>Positivo</i>, camarade.</p>	<p>“Bien pires que dans les “Geraes” (1), les paysages se succèdent tous pareils, dans des décors sauvages et mélancoliques rendus plus tristes par une flore desséchée”.</p> <p>(1) Voir le texte page 20.</p>	<p>“Piores que os <i>gerais</i>, onde <i>ficam vários</i>, (1) às vezes, os mais atilados <i>pombeiros</i>, (2) sem rumo, desnorteados pela uniformidade dos plainos indefinidos, as paisagens sucedem-se, uniformes e mais melancólicas mostrando os mais selvagens modelos, engravados por uma flor aterradora”.</p> <p>(1)<i>Ficar várias</i> — diz-se do viajante que perde o rumo na uniformidade das chapadas. (2) <i>Pombeiro</i> — positivo, camarada.</p>	A Luta II

(Continua)

Tradução de Coli e Seel (1993, 1997)	Tradução de Sereth Neu (1947)	Os Sertões de EdC	
<p>“Le village est desservi par quatre routes qui, à partir de Jeremoabo (en passant par Canudos), de Monte Santo, de Juazeiro ou de Patamoté, conduisent vers les foires du samedi les nombreux <i>tabaréus</i> n’ayant pas assez de ressources pour entreprendre des voyages plus longs, vers des lieux plus prospères. Ils arrivent là à l’occasion des fêtes, comme s’ils cherchaient la capitale opulente des <i>terras grandes</i>”*.</p> <p>*<i>Terras Grandes</i> — expression vague par lesquelles les paysans désignent le littoral qu’ils ne connaissent pas. Ces mots signifient aussi bien Rio de Janeiro, Rome ou Jérusalem — lieux qu’ils imaginent proches les uns des autres, et très éloignés du sertão. C’est le reste du monde, la civilisation tout entière, qu’ils craignent et qu’ils évitent.</p>	<p>“On y arrivait par quatre routes, de Jeremoabo, de Monte Santo, de Juazeiro et de Patamoté. Le chemin de Jeremoabo passait à Canudos; tous les samedis ou à l’occasion des fêtes, un grand nombre de “<i>tabareus</i>”(1), sans ressources pour des voyages plus longs dans des pays plus prospères, venaient à la foire Uauá comme s’ils auraient été vers la riche capitale des “grands territoires”. (2)</p> <p>(1) Voir page 13. (2) Mot vague désignant le littoral que le <i>tabareu</i> ne connaît pas, ou bien ils signifient pour lui, Rio de Janeiro, Bahia, Rome ou Jérusalem, lieux qu’il croit près l’un de l’autre et très éloigné du “sertão”. C’est le reste du monde, c’est-à-dire la civilisation qu’il craint et évite (N. de l’auteur).</p>	<p>“Alcançam-no quatro estradas que, a partir de Jeremoabo, de Monte Santo, de Juazeiro et de Patamoté, conduzem para a sua feira, aos sábados, grande número de <i>tabaréus</i>, sem recursos para viagens longas a lugares mais prósperos. Ali chegam por ocasião das festas como se procurassem opulente capital das <i>terras grandes</i>”. (1)</p> <p>(1) <i>Terras grandes</i> — frase vaga com que os matutos designam o litoral que não conhecem. Com ela abrangem, o Rio de Janeiro, a Bahia, Roma e Jerusalém — que idealizam próximas umas de outras e muito afastadas do sertão. É o resto do mundo, a civilização inteira, que temem e evitam.</p>	II

Tabela comparativa dos títulos de capítulos da trilogia de Machado de Assis

1. Títulos dos capítulos das edições francesas de 1956 e de 1983 de *Dom Casmurro*

N. Cap.	Ed. 1956	Ed. 1983	Ed. Bras.
4	<i>Un devoir "gravissime"</i>	<i>Un devoir superlativement amer</i>	<i>Um dever amaríssimo</i>
5	<i>Le commensal</i>	<i>Le familier de la maison</i>	<i>O agregado</i>
10	<i>J admets la théorie</i>	<i>J'accepte la théorie</i>	<i>Aceito a teoria</i>
11	<i>La promesse</i>	<i>Le vœu</i>	<i>A promessa</i>
12	<i>Dans la véranda</i>	<i>Sur la véranda</i>	<i>Na varanda</i>
15	<i>Une autre voix</i>	<i>Soudain, une autre voix</i>	<i>Outra voz repentina</i>
16	<i>Administrateur par intérim</i>	<i>Le chef de service intérimaire</i>	<i>O administrador interino</i>
20	<i>Mille Pater et mille Ave Maria</i>	<i>Mille notre-père et mille ave-maria</i>	<i>Mil Padre-nossos e mil ave-marias</i>
23	<i>Le délai</i>	<i>Délai fixé</i>	<i>Prazo dado</i>
24	<i>Mère et serviteur</i>	<i>Maternel et servile</i>	<i>De mãe e de servo</i>
25	<i>Au "Passeio Publico"</i>	<i>Au jardin public</i>	<i>No Passeio Público</i>
38	<i>Dieu! Quelle frayeur tu m'as faite!</i>	<i>Mon Dieu! que j'ai eu peur!</i>	<i>Que susto, meu Deus!</i>
40	<i>Une jument</i>	<i>Une cavale</i>	<i>Uma égua</i>

(Continua)

N. Cap.	Ed. 1956	Ed. 1983	Ed. Bras.
42	<i>Les réflexions de Capitu</i>	<i>Capitou réfléchit</i>	<i>Capitu refletindo</i>
45	<i>Lecteur, hoche la tête</i>	<i>Secouez la tête, lecteur</i>	<i>Abane a cabeça, leitor</i>
49	<i>Un cierge tous les samedis</i>	<i>Un cierge le samedi</i>	<i>Uma vela aos sábados</i>
54	<i>Panégryrique de Sainte Monique</i>	<i>Le panégryrique de Sainte Monique</i>	<i>Panegírico de Santa Mônica</i>
57	<i>En guise de préparation</i>	<i>En manière de préparation</i>	<i>De preparação</i>
58	<i>Le compromise</i>	<i>Le pacte</i>	<i>O tratado</i>
59	<i>Convives à la bonne mémoire</i>	<i>Les convives qui ont bonne mémoire</i>	<i>Convivas de boa memória</i>
63	<i>Deux moitiés d'un songe</i>	<i>Les moitiés d'un rêve</i>	<i>Metades de um sonho</i>
74	<i>Le pantalon à sous-pied</i>	<i>Le sous-pied</i>	<i>A presilha</i>
75	<i>Désespoir</i>	<i>Le désespoir</i>	<i>O desespero</i>
77	<i>Le plaisir des vieilles douleurs</i>	<i>Plaisir des vieilles douleurs</i>	<i>Prazer das dores velhas</i>
79	<i>Préface au chapitre</i>	<i>Passons au chapitre</i>	<i>Vamos ao capítulo</i>
80	<i>Passons au chapitre</i>	<i>Venons-en au chapitre</i>	<i>Venhamos ao capítulo</i>
84	<i>Appel</i>	<i>Un appel</i>	<i>Chamado</i>
91	<i>Consolante découverte</i>	<i>Découverte consolante</i>	<i>Achado que consola</i>
93	<i>Un ami au lieu d'un défunt</i>	<i>Un ami pour défunt</i>	<i>Um amigo por um defunto</i>
98	<i>Cinq années</i>	<i>Cinq ans</i>	<i>Cinco anos</i>
99	<i>Le fils est le portrait de son père</i>	<i>Le fils est le portrait du père</i>	<i>O filho é a cara do pai</i>
102	<i>Mariée</i>	<i>Jeune mariée</i>	<i>De casada</i>
103	<i>Le bonheur rend indulgent</i>	<i>Le bonheur est sans rancune</i>	<i>A felicidade tem boa alma</i>
111	<i>Anecdote en passant</i>	<i>Raconté à la hâte</i>	<i>Contado de pressa</i>
113	<i>Le tiers saisi</i>	<i>Tierce opposition</i>	<i>Embargos de terceiro</i>

(Continua)

N. Cap.	Ed. 1956	Ed. 1983	Ed. Bras.
114	<i>Surcroît d'explications</i>	<i>Où l'on revient sur des explications</i>	<i>Em que se explica o explicado</i>
116	<i>Fils de l'homme</i>	<i>Fils d'homme</i>	<i>Filho do homem</i>
117	<i>Amis rapprochés</i>	<i>Amis très proches</i>	<i>Amigos próximos</i>
119	<i>N'en faites rien, ma chère</i>	<i>Ne faites pas cela, ma chère!</i>	<i>Não faça isso, querida!</i>
120	<i>Les dossiers</i>	<i>Le dossier</i>	<i>Os autos</i>
126	<i>En rêvant</i>	<i>Méditation</i>	<i>Cismando</i>
132	<i>Le dessin et le coloris</i>	<i>L'esquisse et la couleur</i>	<i>O debuxo e o colorido</i>
134	<i>Ce samedi</i>	<i>La journée du samedi</i>	<i>O dia de sábado</i>
138	<i>Entrée de Capitu</i>	<i>Capitou qui entre</i>	<i>Capitu que entra</i>
144	<i>Question tardive</i>	<i>Une question tardive</i>	<i>Uma pergunta tardia</i>
146	<i>Pas de lèpre</i>	<i>Il n'y eut pas de lèpre</i>	<i>Não houve lepra</i>
147	<i>Exposition rétrospective</i>	<i>L'exposition rétrospective</i>	<i>A exposição retrospectiva</i>
148	<i>Eh bien! et le reste?</i>	<i>Bon, et la fin?</i>	<i>E bem, e o resto?</i>

2. Títulos dos capítulos das edições francesas de 1911 e de 1944 de *Mémoires Posthumes/d'Outre-Tombe* de Bras/z Cubas

N. Cap.	Ed. 1911	Ed. 1944	Ed. Bras.
I	<i>Mort de l'auteur</i>	<i>Décès de l'auteur</i>	<i>Óbito do autor</i>
V	<i>Où l'on voit poindre l'oreille d'une femme</i>	<i>Où l'on voit poindre l'oreille d'une dame</i>	<i>Em que aparece a orelha de uma senhora</i>
XVII	<i>Considérations sur le trapèze</i>	<i>Du trapèze et d'autres sujets</i>	<i>Do trapézio e outras coisas</i>
XX	<i>Je passe mon baccalauréat</i>	<i>Bachelier</i>	<i>Bacharelo-me</i>
XXVII	<i>Virgilia</i>	<i>Virgilia?</i>	<i>Virgília?</i>

(Continua)

N. Cap.	Ed. 1911	Ed. 1944	Ed. Bras.
XXVIII	<i>Pourvu que</i>	<i>A condition que</i>	<i>Contanto que</i>
XXX	<i>La fleur du buisson</i>	<i>La fleur du bosquet</i>	<i>A flor da moita</i>
XXXIII	<i>Bienheureux ceux qui savent rester</i>	<i>Bienheureux ceux qui ne descendent pas</i>	<i>Bem aventurados os que não descem</i>
XL	<i>Dans le cabriolet</i>	<i>En voiture</i>	<i>Na sege</i>
XLII	<i>Ce que n'a point trouvé Aristote</i>	<i>Qui a échappé à Aristote</i>	<i>Que escapou a Aristóteles</i>
XLIII	<i>Marquise: attendu que je serai marquis</i>	<i>Marquise, parce que je serai marquis</i>	<i>Marquesa, por que eu serei marquês</i>
XLVII	<i>Le reclus</i>	<i>Réclusion</i>	<i>O recluso</i>
LV	<i>Vieux dialogue d'Adam et Eve</i>	<i>Le vieux dialogue d'Adam et Eve</i>	<i>O velho dialogo de Adão e Eva</i>
LX	<i>L'accolade</i>	<i>L'”abraço”</i>	<i>O abraço</i>
LXV	<i>A l'affût et aux écoutes</i>	<i>Surveillants et espions</i>	<i>Olheiros e escutas</i>
LXXI	<i>Critique de ce livre</i>	<i>Le défaut du livre</i>	<i>O senão do livro</i>
LXXIII	<i>Le goûter</i>	<i>Le lunch</i>	<i>O “luncheon”</i>
LXXV	<i>Réflexions</i>	<i>En moi-même</i>	<i>Comigo</i>
LXXVI	<i>Le fumier</i>	<i>L'engrais</i>	<i>O estrume</i>
LXXIX	<i>Moyen terme</i>	<i>Compromis</i>	<i>Compromisso</i>
XCII	<i>Entre la bouche et le front</i>	<i>Entre le front et la bouche</i>	<i>Entre a boca e a testa</i>
XCIX	<i>Dans la sale</i>	<i>Au parterre</i>	<i>Na plateia</i>
CIV	<i>C'est lui</i>	<i>C'était lui</i>	<i>Era ele</i>
CVI	<i>Jeux périlleux</i>	<i>Nostalgie</i>	<i>Jogo perigoso</i>
CXXX	<i>Une calomnie</i>	<i>Pour intercaler dans le chapitre CXXIX</i>	<i>Para intercalar no capítulo CXXIX</i>

3. Títulos dos capítulos das edições francesas de 1902 e de 1947 do romance *Le Fils du soleil/O Guarany*

N. Cap.	Ed. 1902	Ed. 1947	Ed. Bras.
I	<i>Le lieu de la scène</i>	<i>Le décor</i>	<i>Cenário</i>
II	<i>Loyauté</i>	<i>Fidélité</i>	<i>Lealdade</i>
III	<i>La bandeire</i>	<i>La caravane</i>	<i>A bandeira</i>
V	<i>Blonde et brune</i>	<i>Deux jeunes filles</i>	<i>Loura e morena</i>
VII	<i>La prière</i>	<i>La prière du soir</i>	<i>A prece</i>
VIII	<i>Trois lignes</i>	<i>Trois destinées</i>	<i>Três linhas</i>
XII	<i>Lonce</i>	<i>Le jaguar</i>	<i>A onça</i>
XV 1ª parte	<i>Les trois</i>	<i>Les trois aventuriers</i>	<i>Os três</i>
I	<i>Le carmélite</i>	<i>Le père Carme</i>	<i>O carmelita</i>
X	<i>Renvoi</i>	<i>Les adieux</i>	<i>Despedida</i>
XI	<i>Malide</i>	<i>Laveu</i>	<i>Travessura</i>
XIV 2ª Parte	<i>La chacara</i>	<i>La chanson</i>	<i>A xácara</i>
III	<i>Ver et fleur</i>	<i>Le damné</i>	<i>Verme e flor</i>
XI 3ª Parte	<i>Le frère</i>	<i>Le moine</i>	<i>O frade</i>
V	<i>La mine</i>	<i>La poudrière</i>	<i>O paiol</i>
XI	<i>Epilogue</i>	<i>Sur le Paquequer</i>	<i>Epílogo</i>
XII	Ø	<i>Salve, Regina</i>	Ø
XIII	Ø	<i>Le repas</i>	Ø
XIV	Ø	<i>La fille du désert</i>	Ø
XV 4ª Parte	Ø	<i>La tempête</i>	Ø

